

talităților americane vor trebui, probabil, să consemneze anul 1983 ca pe un an de cotitură: pentru prima dată un supercuiasat al box-office-ului, filmul *E.T.*, nu a mai avut nevoie să-și adauge mersului său triumfal și un buchet de Oscar-uri (mulțumindu-se doar cu unul marginal). Ușoara (deocamdată) dezabuzare față de premii nu se datorește, bineînțeles, ironiilor esteților, ci unei cauze mai prozaice: inflației care bintuie și în acest domeniu. În ultimul deceniu, numărul festivalurilor de filme a crescut considerabil în lumea întreagă: festivaluri de tip general și, mai ales, festivaluri specializate, fie pe zone geografice (dar, de obicei, foarte permeabile și pentru filme venite din afara zonei în chestiune), fie tematice. În acest din urmă domeniu, inventivitatea organizatorilor realmente nu cunoaște limite. Dacă festivalurile filmelor despre pisici sau despre cîini (aici, s-ar impune o specializare pe rase: filme despre caniş, despre dogi, foxterieri, boxeri, saint-bernarzi etc.), ca și festivalurile despre lumea submarină sau despre păduri cunosc o relativ lungă și consolidată tradiție, apariția altora, cum ar fi festivalul filmelor despre vâi (era și timpul, după numeroasele festivaluri, în frunte cu cel de la Trento — despre munți) a devenit o necesitate.

**Formula
„ideală”
a unui
festival:
cîți concurenți,
atîtea
premii!**

Chiar dacă deschiderea — anunțată nu demult de o revistă franceză — a unui festival al filmelor pentru orbi este, vorba lui Mark Twain, prematură, nu ne îndoim că viitorul foarte apropiat va rezolva și această problemă. Lumea a treia, privată multă vreme de festivaluri, recuperează acum rapid timpul pierdut. În unele

țări s-a ajuns la concluzia că, înainte de a exista o cinematografie, e nevoie să apară un festival cinematografic. În multe țări din Europa occidentală — Italia se află în frunte în această privință, dar și Franța, Spania, Portugalia, Belgia vin tare din urmă — aproape în fiecare oraș cu veleități turistice — și care oraș italian și-ar permite să nu aibă asemenea veleități? — funcționează un festival (recent a apărut și moda celor două ediții: una de vară și una de iarnă). Nu producătorii și cineștii trebuie să se zbată pentru a participa la un festival, ci organizatorii sînt cei care aleargă pentru racolarea participanților. Desigur, fiecare dintre aceste festivaluri acordă numeroase premii (formula ideală: cîți concurenți, atîtea premii); problemele de conștiință (estetică, morală, politică) ale organizatorilor festivalului de la Veneția (care timp de cîteva ani n-a acordat premii) sînt complet „out”.

Numărul filmelor cărora li se acordă anual șansa de a obține un premiu (internațional, bineînțeles, de cele naționale nu mai vorbim) a crescut astfel de la cîteva zeci la cîteva sute și apoi la cîteva mii. Am putea spune, exagerînd puțin, că toate filmele — cu oarecare strădanie — pot obține astăzi un premiu. Și ce ne îm-

**Zîmbetul înainte
de orice:
Kirk Douglas și
Alexis Smith**

pledică, în definitiv, să afirmăm că pentru o cinematografie ca a noastră nu e admisibil să existe vreun film care să nu fi obținut un premiu?

În ce privește rezultatul unei asemenea inundații, ar fi, poate, bine să ne aducem totuși aminte de cunoscuta formulă a lui Talleyrand: „tot ce e exagerat, e derizoriu”.

Filme care fac valuri

Dincolo de toate aceste vicisitudini ale consacării, rămîne o întrebare, pentru noi mai importantă: în ce mă-

sură un premiu (chiar acordat de un juriu cu greutate la un festival de prestigiu) ne poate spune ceva valabil despre adevărata valoare a unui film sau măcar despre adevărata sa pondere într-un univers cultural anume? Părerea noastră este că, mai ales în zilele noastre, devenind tot mai mult un instrument al promoțiunii și bagatelizându-se prin proliferare și prin îngustarea în timp a ecoului, premiul apare tot mai puțin ca un mijloc de ierarhizare a filmelor (în ipoteza optimistă, dar nu îndeajuns fundamentată, altădată ar fi putut împlini un asemenea rol).

Desigur, ideea însăși de ierarhizare e cel puțin echivocă. Din punct de vedere strict estetic, ea n-are, bineînțeles, nici un sens, și introducerea criteriilor clasificării sportive în judecarea valorii artistice e aberantă. Privită, însă din punctul de vedere al rolului social, al valorii sociale, pornind de la o anumită măsurare (aproximativă) a impactului asupra conștiinței spectatorilor, chestiunea prezintă un oarecare interes.

Din acest unghi putem introduce și folosi conceptul de **film important**. Film important ar fi acela care, într-un moment al istoriei cinematografiei, s-a impus printr-un ecou larg și durabil (la scara actuală a „durabilității” cinematografice), prin influența lui în sfera producției cinematografice (să folosim aici acest termen mai degrabă decît pe cel de creație) constituindu-se, eventual, în cap de serie, determinînd imitații, prelucrări directe și indirecte, avînd, de obicei, și un avantaj larg de consecințe extraestetice (mode, tipuri de comportament, modele de eroi, ticuri de limbaj, propulsarea unor actori sau tipuri de actori), adică, în argou gazetăresc, un film „care face valuri”.

Multe dintre aceste filme sînt, firește, și filme de o înaltă valoare artistică. Evident, calitățile estetice nu numai că nu dăunează ci, dimpotrivă, ajută la conturarea imaginii de film important. Dar, în același timp, nu orice film de valoare artistică este și un film important. De exemplu, o capodoperă a artei cinematografice, cum este *La Dolce Vita* a lui Fellini este, indiscutabil, un film important; dar tot o capodoperă ca, de pildă, *Doamna cu cățelul* al lui Heifitz nu este un film important fiindcă nu acoperă majoritatea condițiilor pe care le-am enumerat înainte (el este un regal pentru fanaticii marelui Arte, el este considerat un model de către un cineast genial ca Bergman, dar în mișcarea generală a producției cinematografice nu se înscrie ca un moment important). În schimb, în lista filmelor importante, care au intrat, pare-se, definitiv în universul apercceptiv al cinofilului de pretutindeni, se numără numeroase culmi ale creației cinematografice ca, de pildă, *Crucșătorul Potemkin*, *Goana după aur*, *Iluzia cea mare*, *Diligența*, *Hoțul de biciclete*, *Cel șapte samurai*, *Cenușă și diamant* și multe, multe altele.

Dar există, după cum arătăm, și filme modeste artisticște, care intră în categoria filmelor importante. Ar fi deajuns să cităm *Pe aripile vîntului* sau, cu cîteva trepte mai jos, *Cîntărețul de jazz*, primul film sonor. Un film ca *Love Story* nu poate fi considerat film important (mai cu seamă datorită bătaii sale scurte și lipsei oricărui ele-

ment insolit), ci doar drept un film de succes. Ceea ce nu-l același lucru.

Ceea ce e mai dureros e că există numeroase filme de excepțională valoare artistică, pe care nu le putem însă include în categoria filmelor importante. Să cităm la întîmplare dintr-un șir destul de lung *Moana* lui Flaherty, *Peter Ibbetson* al lui H. Hathaway, *Macbeth* al lui O. Welles, *Los olivados* al lui Buñuel.

Fără îndoială, noțiunea de „important” prezintă încă destule ambiguități și imprecizuni. O confuzie foarte la îndemînă și pe care o semnalăm înainte este cea între filmul important și filmul de mare succes. Există, după aceea, filme importante pe plan național, dar care din motive diferite — de cele mai deseori exterioare — n-au beneficiat de ecou internațional (am putea cita din cinematografia noastră, la registre diferite, filme ca *Puterea și Adevărul* sau *Cu minile curate*). Sînt filme a căror importanță nu poate fi apreciată decît după o destul de lungă perioadă de timp, atunci cînd devine clar răsunetul lor în creațiile ulterioare (vor putea fi considerate **Concurs sau Proba de microfon** drept filme importante?). Depinde de ce fel de filme se vor face la noi în următorii — să zicem — zece ani, depinde de măsura în care filmele viitorului vor ține seama de lecția celor două posibile „capete de serie”). În fine, există filme care, prin ele însele, nu sînt foarte importante, dar care se subsumează unei serii care, ea, este importantă. Nici *Făclie*, nici *Războiul stelelor* nu pot fi considerate drept filme importante, ci doar de mare succes, dar grupa pentru care ele sînt reprezentative (cea a filmelor-catastrofă și a western-urilor comice) este importantă, marcînd un moment de cotitură în cinematografia americană. Nici fiecare din filmulețele făcute de Chaplin la Keystone nu este important. Mai mult, chiar dacă unele producții (de pildă, ale aceluiași Chaplin sau ale lui Keaton) din perioada burlescului anilor '20 începutul lui '30 sînt, fiecare în parte importante, marea, hotărîtoarea importanță pentru dezvoltarea artei cinematografice și formarea gustului public a avut-o burlescul în ansamblul lui (cu toate operele celor amintiți, plus cele ale lui Stan și Bran, Langdon, H. Lloyd s.a.).

O întrebare-cheie

Ceea ce trebuie, credem, subliniat, este că, dacă noțiunea de operă importantă o găsim și în celelalte arte, ea capătă un relief deosebit în film, datorită condițiilor specifice de producție și difuzare, ca și datorită presiunii mai evidente și mai percutante a factorilor extraestetici. Absența (sau cel puțin slăbirea) constrîngerii în ce privește „îmădițețea”, durata incomparabil mai lungă în care se împănă în conștiința oamenilor, permite, de pildă, în cazul operelor literare, o mai minuțioasă decantare a valorilor decît în cinematografie și asigură astfel în concretizarea conceptului de „important” o pondere mai mare elementelor strict estetice. Aceasta nu înseamnă, desigur, că nu există opere literare importante care nu posedă o mare valoare artistică. Ca să ne referim, de exemplu, numai la secolele al XVII-lea și al XVIII-lea



La noi s-a lansat cu *Fluturii sînt liberi*: Goldie Hawn



Tonus, umor, melancolie în Moscova nu crede în lacrimi
(Vera Alentova și Irina Muraviova)

O familie
(exclusiv cinematografică)
Anouk Aimée,
Ugo Tognazzi,
Ricardo Tognazzi
(în *Tragedia unui om ridicol*)



În Europa e destul să amintim ce importanță covârșitoare au avut nu numai în epocă, ci și pentru evoluția ulterioară a literaturii opere, cu totul modeste, ca „Astrée” a lui H. d'Urfé, (Pseudo) — „Cîntecele lui Ossian” ale lui J. Macpherson sau romanele „Clarissa”, „Pamela”, „Sir Grandison”, ale lui S. Richardson.

Se vorbește uneori la noi — și pe bună dreptate, credem — despre necesitatea, pentru afirmarea pe plan mondial a filmului românesc, a unei (sau unor) opere-locomotivă, adică a unui film care prin ecoul și impactul său să stîrnească nu numai interesul, ci și apetitul pentru cinematografia românească, să tragă după el, pe piața mondială, celelalte filme românești valoroase. E clar că un asemenea rol nu poate fi jucat de către un exercițiu de stil, oricît ar fi acesta de rafinat, ci numai de o operă accesibilă (în sensul bun al cuvîntului) care să trezească un ecou larg și durabil. Că o operă importantă poate să fie (și este de foarte multe ori) și rafinată și inovatoare din punct de vedere artistic, nenumărate exemple de la *Crucișătorul Potemkin* și pînă la *Cetatea-nul Kane* și la *Fragil sălbatic* o dovedesc din plin. Mai mult, inovațiile cele mai profunde tocmai prin asemenea opere se impun. Monologul interior a intrat în literatura europeană nu datorită lui E. Dujardin („inventatorul” procedurii), ci datorită lui J. Joyce.

De aceea întrebarea-cheie pentru cinematografia noastră este: nu cite filme premiate am realizat și nici numai cite filme bune și foarte bune, ci cite filme importante.

H. DONA

Fantasticul...

Filmul de anticipație la timpul prezent

Există în clipa de față în memoria cinefilă din țara noastră peste 100 de producții fantastice, suprealiste sau de anticipație tehnico-științifică. Desigur, nu toate sînt meritorii, ba chiar au existat cîteva de tot hazul (involuntar), cu trame schematice, cu intrigi simpliste, cu trucaje flagrante. Simptomatic însă rămîne popularitatea imensă de care s-au bucurat. Așa se face că nu-i copil să nu-și fi luat zborul printre picioarele părinților ca

Arta de anticipație este prin excelență arta secolului al XX-lea

„Superman”, ba chiar o cunoștința se plîngea că juniorul, în vîrstă de 5—6 ani, refuză categoric să creadă că pentru a zbura nu e suficient să întinzi pumnii strînsi înainte, drept pentru care trebuie păzit cu vigilență să nu ajungă la ferestre. Visele autorilor de evaziuni imaginare zac, potențiale și dezabuzate, în sufletul fiecăruia dintre noi.

Principiul dominoului sau pamfletul parabolic

Un cetățean oarecare, viețuind într-o țară „liberă”, sub un regim democratic, își dă seama într-o bună zi că viața lui, care n-a prea mers cum trebuie, a fost de fapt manipulată din umbră de o putere tenebroasă, semioficială sau, poate, superoficială. Programat samavolnic și împins discret de teribila forță, omul nostru a fost închis, ajutat să evadeze, antrenat să ucidă și pus să asasineze un președinte. Dar, din aproape în aproape, el, înstrăinat, începe să înțeleagă mișcările scenariului și să se revolte. Și, la momentul oportun trădează, neexecutînd or-

dinul. Și totuși, președintele e asasinat. Nimic SF la prima vedere. Dar o întrebare chinătoare se înfiripă din ansamblul filmului: cine este Creierul din spatele jocului mai presus decît politic și economic? Cine conduce destinul miliardelor? Cine poate urmări înfinita complicație a mutărilor pieselor — om mai înainte ca piesa — om să execute mutarea conform unui determinism exasperant? Și, oare, pe plaja pustie a finalului tragic, Hackman — revolutul — ieșind din joc prin gestul său scăpat de sub control, este un om acționînd liber sau și de data asta a făcut doar ce era scontat, precizat și prevăzut? Iar dacă rolul lui secret a fost tocmai cel de a tăia punțile către Creier, și nicidecum de a lua parte la conspirație, ce mașină teribilă este aceea putînd să calculeze dinainte pînă și *nesupunerea* unui om? În mîna cui stă destinul miliardelor? Cine este acel Cineva capabil să urmărească fără greșală evenimentele viitoare conform unor planuri diabolice de inteligente? Omul greșește, uneori omul acționează sub impulsul sentimentelor, dar cine joacă fără greș domino cu viețile codificate în cartele, făcînd punți și fluviu de oameni în oceanul uman? Și în *Blow-Up* — ul lui Antonioni personajul se izbește tot de un mister vizînd parcă „inefabilul cotidian”. Pelicula regizorului András Szurdi și a scenaristului Péter Kuczka — *Transportul* — este tot o astfel de operă în care narațiunea este realitate și simbol totodată, dezbătînd un aspect inedit al războiului modern — războiul bacteriologic — într-o formă metaforizată, dar cu atît mai acută.

Aspectul realist al anticipației, iată ce îi conferă în ochii spectatorului atu-ul principal în captarea interesului. Militînd nedismulat pentru pace, anticipația își justifică pe deplin popularitatea, valorificînd fascinația efectelor speciale în subiecte de interes majore.

O nedumerire ce ne frîmîntă

„Există în mod cert o dilemă în fața conștiinței scurtînd universul: sîntem singuri? Sau mai sînt și alții pe lînga noi? Acești „alții” au fost și nu mai sînt? Sau vor veni?

Sau sînt totodată cu noi? Și ce ne sînt: fii, părinți, egali? Problema este științifică, serioasă. Ea se reflectă și în artă, poate deformat, dar la fel de chinuitor. Și dacă într-o bună zi, acești „alții” ne vor bate la ușă, cum îi vom întîmpina?

Există cîteva aspecte de luat în seamă. Mai întîi, dacă fenomenele OZN există, fiindcă în ciuda Blue Book-ului, ale cărei concluzii neagă fundamental fenomenul, povestea a rămas deschisă, și foarte puțină lume este dispusă a crede că raporturile unor regiuni întregi de pe glob sînt cauzate de simple iluzii. A doua întrebare care se iese legitim este: de ce sînt și ce vor de la noi? Și aici anticipația propune două ipoteze de lucru: *Extraterestru bi-nevoitor*, superior mult tehnic și tehnologic, venit cu intenții de erou civilizator (*ET, Glitter Ball, Superman, Înținire de gradul trei, Un șerif extraterestru*) și *extraterestru invadator*, nu prea departe de nivelul nostru tehnic, de preferință de proveniență galactică îndepărtată, produs al unei lumi ce se stinge — ca să justifice incursiunea obositoare (*Invadatorii, Hangar 18, Omicron*).

Decamdata, adevărul este doar artistic — uneori emoționant, alteori ridicol. Și chiar dacă pînă la urmă, se va dovedi că nu a fost decît o poveste, este o poveste frumoasă, din care se pot trage o serie întreagă de concluzii cu privire la mentalitatea și comportamentul nostru înaintea neprevăzutului infinitei materii.

Circuit închis sau jocul artei

Ficțiunea speculative, orientarea filozofică — de amintit aici filmul *Circuit închis*, în care Giuliano Gemma

Un tînăr autor de proză de anticipație, (vezi volumul premiat „Aporisticon”) despre filmul de gen

joacă fara cusur un rol extrem de dificil: acela al personajului artistic țîșnind din operă spre a se implica organic în viața spectatorului (propunerea lui Pirandello). Peliculă fals polițistă, pseudo-western, SF de primă mînă, *Circuit închis* urmărește șocul artei într-o conștiință. Omul cu pistolul de pe ecran, căutîndu-și cu sadism spectatorii în sală ca să-i extermine conform unui crez aleatoriu și absurd, explică oarecum mulțumirile afișate chiar pe generic de realizatori, protagoniștii. Trebuie să fii într-adevăr un mare actor ca să nu te temi să interpetezi cu toată convingerea un astfel de rol negativ. *Circuit închis* avertizează că în spatele crimelor din slums-urile marilor orașe din occident stau și arhetipurile starurilor de film infiltrînd violența în conștiința publicului. În artă nu există „specii minate”. Măiestria artistică își poate alege orice pentru realizarea unei opere împlinite. Filmul fantastic, în cele mai multe cazuri, necesită mai puțin o recuzită foarte costisitoare, cît, mai ales, o tehnică de studio ieșită din comun. Sînt însă foarte greu de delimitat granițele între fantasticul pur și orientările înrudite: suprealism și anticipație tehnico-științifică, fiindcă un bun film de anticipație cuprinde și elemente de experiment (*Odiseea spațială 2001*, de exemplu), iar filmul fantastic se poate interpreta și prin ipotezele științelor de frontieră ca în cazul *Călușel*.

Basmul secolului 20

Basmul cinematografic este și el în pragul dintre suprealism și anticipație. Cetățeanul veacului nu mai caută în legende numai tîlcul moralizator, ci și fundamentul tehnic al „minunilor”. „Miracoalele” nu mai sînt o explicație suficientă nici în lumea fantasticului! În spațiile scamatoriilor trebuie să existe un mecanism. Reflecția în imaginația regizorală, lumea basmului devine terenul ipotezelor științifice — fiindcă există o latură științifică a fabulației, așa cum există și basme ale științei. În cadrul tehnic al prezentului, și cu atît mai mult al viitorului, conflictele feerice implică în confruntări forțe teri-



Fantastic + comedie =
Comedie fantastică
(de Ion Popescu
Gopo, cu regretatul
Cornel Coman)

fiant. Evident că Fat-Frumos în luptă cu o mușcă ciuntă nu ar duce la drama necesară unui conflict, așa încît, în lumea basmului SF, Răul a căpătat o amploare pe măsura importanței rolului menit să-l joace în narațiune. Zmeul, pentru ca palpatilele să-și aibă rost și spectatorului să-i crească procentul de adrenalină în sînge, trebuie să fie „la înălțime”, pe măsura adversarului pozitiv. Iată cum s-a ajuns, în urma unor cîștiguri consecutive, la Omul Negru din conflictele stelare; fiindcă numai un astfel de Zmeu poate periclita destinul unui Fat-Frumos înarmat cu spadă laser, nu? Există un întreg repertoriu de monștri și monstruții imaginați de basmul SF, începînd cu invadatorii din alte lumi (*Allen, Războiul lumilor*), trecînd prin gama roboților revoltați (*Lumea Vesuli, Lumea viitorului, Odiseea Spațială 2001, Testul pilotului Pierke*), monștrii din adîncul inconștientului (*Planeta Interzisă, Mașina timpului*) și terminînd cu mutații teribile (*Războiul stelar, Imperiul contraatac, King-Kong, Godzilla*). Alături, Răul hălăduiește în lumea din jur și eroul Pozitiv pornește o cruciadă împotriva lui (*Omul Păianjen, Superman, Omul Puma*).

Un avertisment pentru liniștea planetelor

Incontestabil, filme ca *Ultimul ărm sau Fahrenheit 451* au pledat pentru cauza păcii, cel puțin cu atîta impact ca declarațiile oamenilor de știință. *Ziua în care vin peștii* mobilizează mai activ decît o statistică și meritul esențial al artei de anticipație e militarea consecventă pentru cauzele nobile ale păcii și dezarmării în lume. Cel mai popular film în acest sens a fost *Planeta maimuțelor*: în impresionanta lume postatomică, maimuțele au luat locul omului în istoria civilizației pe un Pămînt devastat de războiul nuclear, lăsîndu-se antrenate la rîndul lor, și ele, ca și precursorii, către același țel tenebros al autodistrugerii. Sîntem contrariați. Printr-un paradox așteptăm mai iute de la aceste animale înțelegerea de care noi înșine nu prea dăm dovadă. Chiar dacă, în urma succesului, producătorii au prea umflat serialul, ecranizarea cărții lui Boule rămîne memorabilă.

Arta de anticipație este prin excelență arta secolului al XX-lea, fiindcă tratează evenimente majore ale vieții cu care sîntem confrunțați zi de zi. Dacă pînă mai acum 10—15 ani, filmul de capă și spadă sau filmul polițist mai deținea recordurile absolute în topurile de popularitate, astăzi pozițiile privilegiate sînt ocupate de creațiile de anticipație. Omul simte nevoia să-și depășească îngustimile. Iar „omul tehnic” al veacului 20 are nevoie mai mult ca orînd de aceste deschideri ce primenesc și stimulează imaginația creatoare.

Modernul în artă este de partea anticipației. Iar modernul în anticipație stă în film.

Mihail GRĂDESCU

Legende
de celuloid

Filme care au lansat actori, filme care au îngropat actori

**Euforia succesului
(James Caan în *Jucătorul*
lui Karel Reisz)**

Lansarea unui film pe ecrane implică neprevăzutul...

Firește, în aceeași măsură s-ar putea vorbi și despre vernisajul unei expoziții sau editarea unui nou volum.

Dar în vreme ce în literatură sau în „artele frumoase” aventura neprevăzută include un singur personaj — autorul — în cinematografie riscul se răstrânge asupra unei echipe. Și, poate, mai mult decât oricui din echipă, asupra actorilor...

Astfel că, în vreme ce actorul de teatru intră în lumina reflectoarelor cu inima palpitând de emoția stimulatoare a tracului, protagonistul cinematografic pătrunde în sala premierei paralizat de teama riscului.

Căci nu o singură dată, filme care au lansat un actor, s-au dovedit fatale partenerului său...

**„Cel mai prost
film
al anului”**

În 1937, răsfățata vedetă americană Marion Davies turna, sub conducerea regizorului Lloyd Bacon în filmul *Ever Since Eve*. Era o poveste de dragoste, evocând idila dintre un june întreprinzător și o tinărată atît de candidă și castă, în-cît simțea nevoia să-și disimuleze far-

**Un film
poate
să însemne
startul,
dar și finalul
unei cariere
strălucitoare.
Iată
cîteva exemple
care au intrat
în istoria celei
de-a șaptea
arte**

mecele, pentru a descuraja curtea pretendenților. Marion împlinise, pe cînd apărea în rolul acesteia ingenuu, 40 de ani, dar avea la activul ei 35 de filme în care jucase numai asemenea roluri. Pentru că, deși actriță dotată, după cum atestă cei care au cunoscut-o (între care și Charles Chaplin), avusese ghinionul să fie „susținută” de ambițiosul magnat al presei americane, Randolph Hearst, care-i impunea tiranic același gen.

Cum era de așteptat, în cele din urmă „ulciorul s-a spart”. Critica a refuzat cu vehemență filmul lui Bacon, iar New York Times a avut chiar îndrăzneala să titreze pe toată pagina: „Cel mai prost film al anului!” Cît despre apariția protagonistei, ea a ieșit atît de compromisă din această aventură artistică, încît n-a mai filmat apoi niciodată.

Și totuși, cineva a avut de cîștigat de pe urma acestui film. Și anume, partenerul ei, un tînăr care tatona succesul, fără rezultate palpabile, de zece ani încheiați. Numele său avea să sfarme, din 1937, ceața anonimatului: Robert Montgomery. Filmul-eșec al lui Marion Davies îl făcu remarcant nu numai publicului, ci și regizorului Richard Thorpe care-i încredință rolul principal din filmul său *The Night must Fall* care avea să-l consacre un adevărat star. Și iată cum prilejul fust al dispariției unei vedete devenea semnalul lansării alteia...

Ivan
îi întâlnește
pe Michel

Cu zece ani înaintea acestei drame, pe un alt meridian al geografiei cinematografice, la Paris, Marcel L'Herbier, un regizor cu spiritul aventurii, care nu părea decât să treacă dintr-un faliment într-altul, izbutise să-l antreneze pe producătorul rus Kamenka în proiectul noului său film: o ecranizare după cunoscutul roman al lui Luigi Pirandello, **Răposatul Mathias Pascal**. Kamenka avea monopolul asupra celebrului june-prim Ivan Mosjoukin, așa încât rolul titular putea fi socotit distribuit încă de la semnarea contractului. L'Herbier avea însă și el un protejat, căruia îi rezerva rolul secund al filmului, cel al năstrușnicului amic al lui Mathias Pascal, Mino.

Producătorul strîmbase probabil din nas, și avea tot dreptul s-o facă. Nimeni nu-l cunoștea, în lumea cinematografului, pe actorul impus de L'Herbier, care nici măcar francez nu era. În mica sa patrie, Elveția, jucase cel drept într-o peliculă obscură — **Vocăția lui André Carell** — dar de la venirea în Franța fusese fotograf, saltimbanc, boxer — orice altceva decât actor de film. Și pe urmă, cum să plasezi alături de fotogenia clasică a lui Mosjoukin, chipul ciudat, asimetric, curat „moche” cum i-ar fi spus francezii acestui intrus în lumea cinematografului al cărui nume avea totuși să răsună cu sonorități imprevizibile pe genericul **Răposatul Mathias Pascal**? Și totuși, din fericire pentru film, L'Herbier și-a impus punctul de vedere, și grație lui, Michel Simon — căci despre el era vorba — a intrat, pentru eternitate, în galeria marilor interpreți ai ecranului francez. Și încă de la primul film, strălucirea sa a umbrit-o pe cea a ilustrului său partener, Ivan Mosjoukin, a cărui supraviețuire pe ecran era, deja, măsurată.

Încă pe cînd turna pe platourile lui



O excelentă actriță, Gena Rowlands,
pe care a lansat-o soțul ei, regizorul John Cassavetes

Mathias Pascal, Mosjoukin se pregătea de altfel pentru traversarea Oceanului, spre Hollywood, „Mecca cinematografului”. Voiajul însă nu i-a adăugat nimic reputației. Dimpotrivă, filmul pe care l-a turnat acolo, **Predarea cetății (The Surrender)** a fost o decepție împărtășită în egală măsură atât de public cît și de actor. El s-a reîntors în Europa, unde epoca sonoră i-a accentuat declinul. În derută, actorul a încercat să reia două din succesele sale de tinerete: **Copiii carnavalului**, pe care-l mai jucase în 1921, alături de Charles Vanel și **Casanova**. Fie și pentru Mosjoukin era

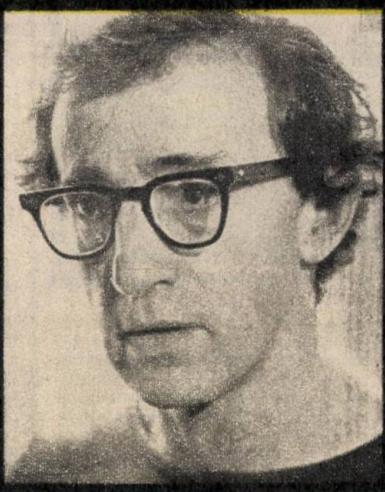
greu s-o mai faca pe Casanova, la aproape cincizeci de ani, cît avea. Cele două încercări de a sfida timpul implacabil i-au fost fatale. A murit sărac, uitat de admiratoarele sale, în 1939, după o hemoptizie, într-o clinică din Neuilly.

Un debut... în rolul
robotului

Tocmai își susținuse bacalauréatul, rotunjise 19 ani și, asemenea altor tineri de vîrsta ei, tînjea după mirajul scenei, cînd un tânăr domn cu monoclu și-a fixat privirea asupra-i. Insistența aceasta ar fi putut fi luată drept necuviință, dacă purtătorul monocului n-ar fi fost celebrul regizor de film Fritz Lang. Contemplînd-o pe Brigitte Helm, cineastul fusese frapat nu numai de orbatoarea ei frumoasă, dar și de spectaculoasa ei expresivitate. Așa se face că tînăra lipsită de orice experiență profesională ca actriță a fost distribuită alături de vedete cu glorioase state de servicii ca Rudolf Klein-Rogge sau Gustav Fröhlich — în filmul **Metropolis**.

Sarcina interpretei era cu atât mai dificilă cu cît Lang îi rezervase două personaje sub aparența unuia singur: cel al unei ingene vestale predicînd pacea între oameni, și cel al unui robot căruia un inventator scelerat îi imprumutase chipul vestalei, pentru a semăna în cetate dezamăliți și răzmeriți. Un rol în dublu antinomic: înger și diavol, foc și spuză! În compoziția sa „robotică”, Brigitte a pornit de la carcasa automatului, plăsmuită de colaboratorii lui Lang, ea însăși adăvărata operă de artă modernă. Un en-

Pygmalion și Galateea (pînă la un punct): Woody Allen și Diane Keaton





**Moștenitorii de Marta Meszaros
a lansat-o, alături de
cunoscuta Isabelle Huppert,
pe Lili Monori**

tuziast colecționar american, Forrest J. Ackerman, s-a străduit, decenii de-a rândul, după cel de-al doilea război mondial, să-și procure exemplarul original, vizibil numai câteva minute în copiii filmului. Când a aflat că prototipul rîvnit a fost distrus în timpul bombardamentelor asupra Berlinului, a comandat unui sculptor o reproducere fidelă după fotografiile secvenței respective din *Metropolis*. Și a obținut-o!...

În cel-l privește, Lang n-a sculptat în Brigitte un duplicat, ci a recompus robotul pe viu cizelîndu-l în făptura de ceară a tinerei sale vedete. Se păstrează o fotografie în care, introdusă în cuirasa robotului, Brigitte este alimentată, pe platou, cu un jus și pe față-i se poate citi cît îi e de penibilă această postură. Dar dincolo de deza-greabilul efort fizic, ceea ce frapază este strădania pînă la suferință a tinerei actrițe de a-și însuși automatismul personajului ei.

Efortul i-a fost atît de mare, încît i-a marcat evoluția interpretativă, tulburîndu-i echilibrul un timp relativ îndelungat. Căci, devenită brusc celebră, după apariția ei în rolul acelei baccante a voluptății și instigării, ea avea mereu tendința de a reda mereu, în duplicat, aceeași creație. Deși dirijată de excepționale personalități regizorale ca Pabst în *Criza*, L'Herbier în *Banil* sau Galleen în *Airaune*, nu se putea sustrage monstrului plămădit din viciu și crimă, personaj care părea s-o fi încătușat definitiv de la *Metropolis* încolo. Actrița era pe deplin conștientă că repetarea unor aseme-

nea performanțe o împingea spre un impas, spre manieră. Ea trebuia să îmblînzească cu orice preț monstrul, în care fusese cantonată, să-l umanizeze și avea să izbutească pe deplin performanța aceasta în rolul titular din splendidul film al lui Hans Schwartz — *Minciuna Ninei Petrowna* în care, fotografiată de marele opera-

**Nu
o singură dată
filme care
au lansat
un actor
s-au dovedit fatale
partenerului său**

tor care a fost Carl Hoffmân, dezvăluia o matură și inegalabilă artă a miomodramei. Din acest moment, actrița va trăi o viață autonomă în cinematograful german. Dar asta numai după ani de eforturi îndirijite pentru a se redescoperi! Uneori, și o mare creație poate costa scump în viața unei actrițe...

**Unica șansă
a dublurii...**

Totul a pornit de la una dintre acele legendare minii ale lui Friedrich Murnau. Regizorul era faimos pentru politețea și calmul său — dar cînd se infuria, devenea stihinic ca un uragan...

Credea, și pe drept cuvînt, în decizia infailibilă a realizatorului asupra genericului filmului său. „Regizorul — scrie el într-o revistă a vremii — n-ar trebui să permită nimănui să-l influențeze, să-l devieze de la ceea ce socotește just — și ar trebui să utilizeze doar interpretii pe care-i găsește el potriviti!...” În practică, însă, era mereu silit să se conformeze deciziilor producătorilor societății U.F.A., care-i impuneau mereu atît temele cît și distribuțiile.

În 1926 avea de realizat o adaptare cinematografică după *Faust*, pentru care U.F.A. îi dicta o distribuție de mare anvergură internațională. În afara lui Emil Jannings, „tenorului” melodramei germane, mai fusese importat din Suedia celebrul june-prim Gösta Eckmann; pentru rolul mamei se apelase la actrița franceză Yvette Guilbert iar Margareta avea să fie interpretată de un star american, de gingașa ingenuă a lui Griffith, Lillian Gish. Totul părea să „funcționeze” ireproșabil pînă în momentul în care, în cursul tratativelor prealabile, răsă-

tata actriță americană emise pretenția să fie filmată neapărat de operatorul ei personal, Charles Rosher. Pentru Murnau era prea mult: „N-are decît să-și aducă, în cazul ăsta, și regizorul!” — ar fi răbufnit el și furia sa a fost atît de violentă încît i-a intimidat pînă și pe patronii de la U.F.A., care au sîrșit prin a-i acorda dreptul de a-și alege o **Margaretă** care să-i convină...

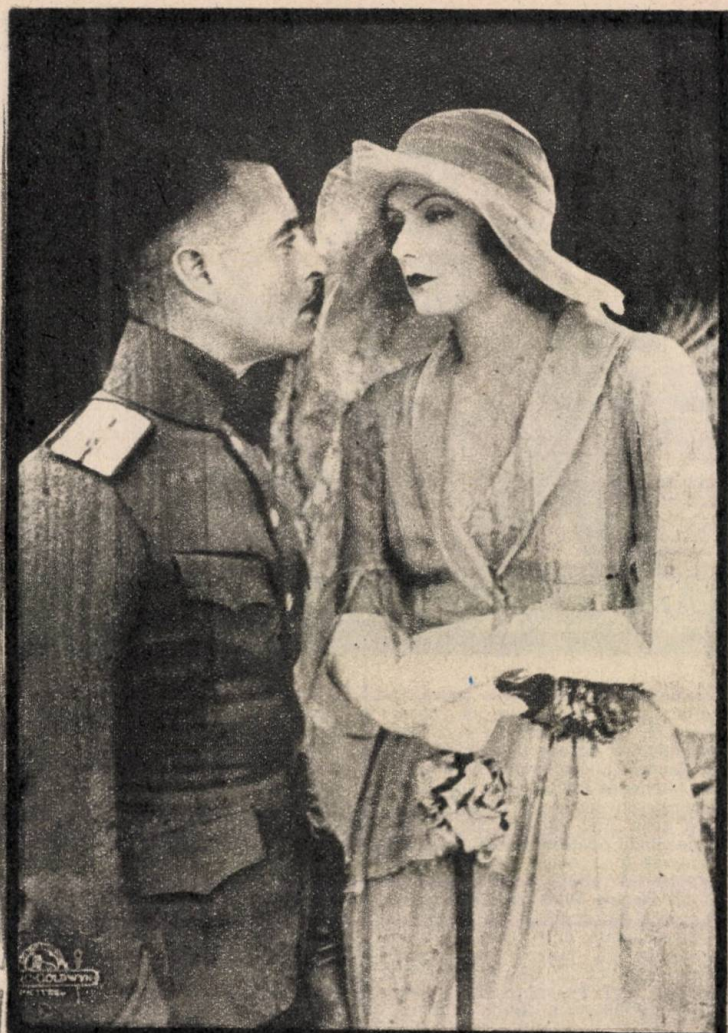
Pregătirea turnării era pe terminate și regizorul trebuia să se decidă cît se poate de repede. Ochii lui Murnau treceau rapid și nemulțumiți peste candidatele care se îngrămădeau la probele de pe platou, fără să găsească ceea ce-i trebuia cînd, dintr-o dată, realizatorul și-a amintit de o bizară impresie din cursul muncii la filmul precedent, **Tartuffe**. Avea de filmat un cadru cu grosplanul gleznei Elmierei, și pentru o asemenea bagatelă n-o putea aduce pe platou pe interpreta rolului, o vedetă de talia și pretențiile lui Lil Dagover. A fost chemată, pentru a o dubla, o tinăra necunoscută. Și în vreme ce operatorul Karl Freund își îndrepta obiectivul spre picioarele delicate ale tinerei, regizorul îl remarcă, tulburat, chipul de excepțională puritate, marcat de lumina pătimașă a unei priviri contrastînd, straniu, cu aerul ei feciorelnic. Și atunci, în vreme ce trecea în revistă tot mai distrat nesfîrșitul șir de candidate, și-a dat seama că adevărata Margaretă nu putea fi decît fata de la care împrumutase glezna Elmierei și căreia nu-i cunoștea nici măcar numele. N-a fost prea ușor pentru asistenții exigentului regizor s-o indentifice, dar cîteva zile mai tîrziu fata se prezenta, modestă, pe platou, întrebînd, parcă, pe cine avea să mai dubleze...

Imediat după Faust, numele noii venite, Camilla Horn, avea să urce în fruntea box-office-ului casei U.F.A. Asta se întîmpla în vremea în care Murnau traversase Oceanul și lucra la Hollywood celebrul său film, **Aurora**. Operatorul acestuia era — culmea ironiei! — tocmai cel pe care Murnau îl refuzase furios la Berlin — Charles Rosher, căruia filmul **Aurora** avea să-i datoraze una din cele mai frumoase partituri imagistice din toată istoria cinematografeii. Dar dacă Murnau l-ar fi descoperit pe Rosher cu un an mai devreme, Camilla Horn ar fi rămas o necunoscută...

Cineva acolo sus l-a iubit

Împlinea 30 de ani și bătea de zece ani la porțile celebrității, fără vreun rezultat notabil. Fiul al unei onorabile familii din Cleveland, Paul Newman se înscrisese, cuminte, la Universitate. În orele libere frecventa ansamblul teatral al clubului universitar. Dar orele „libere” deveneau tot mai frecvente, ca și absențele la cursuri, dealtfel. Într-o zi tinărul și-a abandonat cu totul studiile pentru un curs de artă dramatică. Dar ce curs! Cu Strassberg și Kazan, la cea mai bună școală actoricească din Statele Unite.

Și totuși, anii treceau fără ca actorul să se achite de promisiunile talentului său. Juca în teatre, roluri obscure pe scene obscure; în 1954 i-a



Magnifica lor prezență era argumentul nr. 1 al lansării unui film: Greta Garbo și John Gilbert

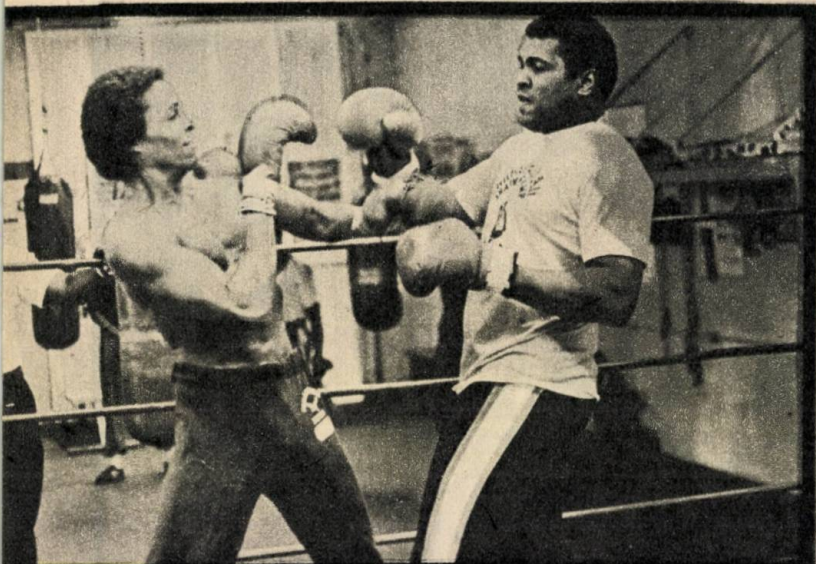
fost încredințat un rol episodic într-un film: **The Silver Calice** de Victor Seville. Nimeni n-a remarcat nici filmul, nici interpretul.

Marea lui șansă a fost că, în 1955, se făcea remarcat de Robert Wise, un „tinăr” regizor de 40 de ani (!), care-și cheltuisese viața într-un foarte lung stagiul ca monteur și regizor secund. Dar avusese de la cine învăța meseria! Fusesse monteurul lui Orson Welles pentru **Citizen Kane** și secundul altor personalități de vază din lumea Hollywoodului. Wise tocmai pregătea un film despre unul dintre așii pugilismului de odinioară: Rocky Marciano, și l-a privit cu interes pe tinărul dar oarecum blazatul actor de teatru. Cît despre Newman, orice altă experiență i-ar fi fost mai apropiată decît cea a ringului. Numai că, din fericire pentru el, filmul lui Wise își descria eroul mai mult în afara ringului, în relațiile

umane și sociale cotidiene, ceea ce i-a dat posibilitatea actorului să contureze personajul savuros și complex al neînfrîntului campion, într-o producție cinematografică devenită antologică. **Cineva acolo sus mă lubește** a fost filmul care l-a lansat pe Newman ca unul din marii interpreți contemporani ai cinematografeii americane.

Între adevăr și legendă

Dacă există filme fatale unei cariere de actor, există și legende interesante să permanentizeze versiuni denaturate ale unor abandonuri cinematografice. Așa, de pildă, se spune despre John Gilbert că a fost eliminat de



S-a lansat mai întâi pe ringul de box, apoi pe marele ecran: Cassius Clay

cinematograful sonor din cauza imperfecțiunilor vocii sale iar despre Greta Garbo că a părăsit studiourile deceptată de eșecul ei în comedia lui George Cukor, **Femeia cu două fețe**. Asemenea mituri se cade să fie analizate cu mai multă circumspecție.

În ceea ce-l privește pe Gilbert, orice cinefil poate constata cât i-a fost vocea de fonogenică, vizionând filmul pe care l-a turnat în 1933 alături de Garbo: **Regina Christina**. Cauza eliminării sale din studiouri nu în tehnica, trebuie căutată, ci în relațiile sale imprudente cu patronii, și anume într-un conflict cu Louis B. Mayer datînd din 1927. Pe atunci, după întâlnirea dintre Gilbert și Garbo pe platou-

rele filmului **Carnea diabolică**, Hollywoodul a fost martorul unei neașteptate și înflăcărare idile între cei doi protagoniști. Nimeni n-ar fi crezut-o pe nordica cea înghețată în stare de atîta pasiune. „Garbo care fusese totdeauna un pic distantă, îl adora pe Gilbert și cînd jucau scene de dragoste, ele mai trebuiau domolite...” — istorisește un martor ocular al filmărilor. Cum era și firesc, curînd a fost anunțată data căsătoriei. Numai că, în ziua mult așteptată, Garbo întîrziea. Cuprins de o amară presimțire, mirele devenise din ce în ce mai nervos cînd Mayer, reputat pentru grosolania și lipsa-i de tact, i s-a adresat: „Cine te pune s-o iei de nevastă? Culcă-te,

mai departe, cu ea!” Impulsivul Gilbert s-a năpustit asupra patronului firmei umplîndu-l de sînge. „Te voi distrage!” — l-a avertizat Mayer în auzul tuturor.

Dar o vedetă de talia lui Gilbert nu era ușor de distrus, pentru demolarea sa trebuia timp! Gilbert avea un contract încheiat și a fost distribuit mai departe alături de Garbo în **Anna Karenina**, **Femeia de afaceri** etc. La apariția sonorului a fost distribuit ca Romeo alături de Norma Shearer în scena balconului (în „Hollywood Revue”, 1929) Dacă duetul shakespearian a avut un efect comic cu totul imprevizibil asupra publicului, nu vocea pretins guturală a lui Gilbert era de vină ci regia deficitară a lui Lionel Barrymore și mai cu seamă textul care n-avea mai nimic comun cu Shakespeare și repeta de nu mai puțin 12 ori un invariabil „Te iubesc!” (Secvența a fost dealtfel parodiată și în celebrul film al lui Stanley Donen, **Cîntînd în ploale**.) Dar, firește, după un asemenea eșec, reputația interpretului lui Romeo era puternic prejudiciată.

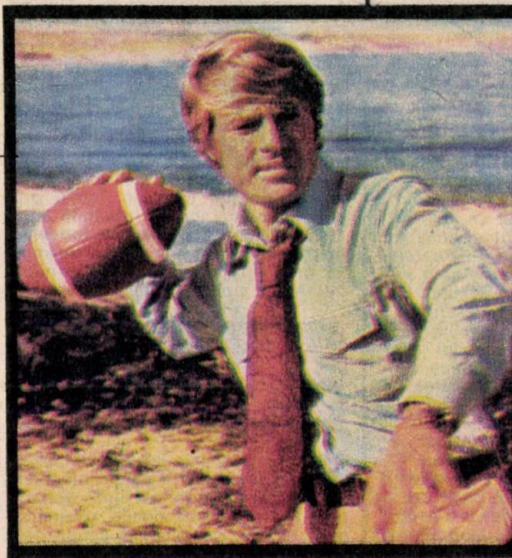
Pentru Mayer sosise ceasul răzburării. Lipsit de simpatia publicului, Gilbert era la cheremul său. Iar actorul, care dorea să evite orice pretext de reziliere a contractului, venea zilnic la studio, deși n-avea nimic de filmat, în vreme ce portarul îl verifica circumspect legitimația fiindcă primise de la direcție indicația să se prefacă mereu că nu l-ar recunoaște pe, pînă mai deunăzi, răsfațatul actor.

Totuși, în 1933, Mayer a fost din nou silit să dea înapoi. Studioul se pregătea să filmeze o pagină din istoria Suediei, **Regina Christina**, avînd-o ca protagonistă pe Garbo. Numai că toți partenerii care i-au fost propuși, între care chiar Laurence Olivier, au fost refuzați cu răceală de către actriță. Și în cele din urmă Mayer însuși a fost nevoit să-l accepte pe Gilbert care, alături de logodnica sa de odinioară, a făcut o creație foarte bună. Numai că, imediat după acest succes, comportarea direcției studioului față de actor a redevenit înghețată. Și după expirarea contractului, Mayer și-a văzut țelul împlinit: John Gilbert era înlăturat nu numai din studiourile Metro, ci și din lumea cinematografilor. Un an mai tîrziu se stîngea, pe cînd abia împlinise patruzeci de ani...

Garbo era pe atunci foarte ocupată, turna o nouă **Karenina**, o **Damă cu Camelli**, o **Walewska**. Cariera ei avea să se încheie în 1941, după „eșecul” amuzantei comedii realizate de George Cukor, **Femeia cu două fețe**. Se spune că, dezamăgită de lipsa ecoului de public la ultimul ei film, Greta și-ar fi abandonat profesia. Probabil că decepția Gretei va fi avut o importanță în luarea unei asemenea decizii. Totuși un detaliu mai puțin cunoscut ne atrage atenția: Louis B. Mayer i-a propus actriței să reia... **Carnea diabolică**, tocmai filmul idilei cu John Gilbert. S-ar părea că diabolica propunere a făcut-o pe Garbo să abandoneze, la rîndul ei, arena cinematografului.

În acest sens, se poate susține că melodrama **Carnea diabolică** a fost o bombă cu explozie întîrziată pentru cariera ambilor actori...

Tudor CARANFIL



Robert Redford știe să lanseze nu numai un film, dar și o minge



Actorul ca „figură“

Un film de referință
despre condiția
actorului
la Hollywood
— Ziua lăcustei

Cine este actorul de film? Este el întotdeauna una și aceeași persoană cu vedeta de cinema? Are el un statut profesional limpede? În ce măsură se joacă el pe sine? Cât este talent și cât fotogenie în interpretarea lui? În ce măsură poate fi el format de școala de actorie? Cât de anevoioasă este cariera unui star? Există actori de neînlocuit? Cum se comportă interpretul în cadrul echipei? Este el victima confuziei dintre realitate și ficțiune? Iată doar cîteva dintre zecile de întrebări legate de actorul de film la care sociologii, psihologii și criticii de cinema se căznesc să răspundă de cîteva decenii. Răspunsurile sînt formulate uneori chiar de filmul despre film, unde actorul apare ca personaj. Iată cîteva ipostaze ale sale.

ACTORUL CA ANTI-STAR

Starul hollywoodian nu mai este ce era, se observă cu nostalgie sau cu satisfacție de mai bine de un deceniu. Actorul de film aflat în fruntea topului american nu mai tremură de groaza producătorului, nu-și mai sacrifică viața personală de dragul contractului cu vreun studio și nu se mai străduiește să fie strălucitor douăzecișipatru de ore din douăzecișipatru. El își permite să nu mai aibă „glamour” și mai face și ce-i trece prin cap. Își îngăduie chiar să facă bășcălie de mitologia hollywoodiană. Că lucrul nu este numai un moft publicitar o demonstrează filmul lui Mel Brooks **Silent Movie** (Comedie mută '77)* în care cîteva din cele mai faimoase staruri ale ultimului deceniu acceptă apariții de plan doi. Burt Reynolds, James Caan, Paul Newman și Liza Minnelli susțin câte un mic show în care își parodiază propriile ticuri și clișee și își ironizează cusururile și nebuniile personale. Ideea i-a amuzat într-atîtă încît au acceptat să joace fără a fi plătiți. Iată-l pe Burt Reynolds într-o scurtă apariție ce șarjează ipostazele sale de june prim, un „macho” sigur pe farmecul său. James Caan evocă în prestația sa stîngăcia și empoi-ul de băiat cam prostănac dar cumsecade. Într-un număr amuzant și plin de cascade, spectaculosul

Paul Newman își ironizează mania automobilistică. Liza Minnelli merge cu șarja și mai departe și în secvența dedicată ei parodiază chiar anti-starul, tipul actriței nefotogenice, nesofisticată și pline de modestie. Jucate cu mare poftă, aceste show-uri vorbesc grăitor despre schimbarea mentalității în privința condiției de star. Ceea ce nu a împiedecat însă ca interpreților cu pricina să le crească cota de popularitate.

* **COMEDIA MUTĂ '77**. R: Mel Brooks; Sc: Mel Brooks, Rudy de Luca; Cu: Mel Brooks, Marty Feldman, Dom Deluise, Paul Newman, Burt Reynolds, Liza Minnelli.

ACTORUL CA MARFĂ

Nici un regizor hollywoodian nu demonstrează cu atîtă precizie ca Joseph Mankiewicz în **The Barefoot Contessa*** (Contesa desculță, 1955), care sînt etapele fabricării unui star. Se ia, deci, o dansatoare spaniolă, Maria Vargas (interpretată de Ava Gardner), i se examinează datele personale ca pe o materie primă și începe procesul de finisare și ajustare. Viitoarea stea este învățată cum să vorbească și să se comporte în public, ce are voie să declare și ce nu, ce rochii să poarte și ce pieptă-



Marele spectacol al vieții (Elena Solovej, turnind *Sclava iubirii* alături de Rodion Nakhapetov și de regizorul Nikita Mihalkov)

natură. Contractul cu studioul prevede ca trebuie să-și însoțească producătorul la recepții și să povestească ziaristilor o biografie exotică. Noulul star îi este strict supravegheat viața personală, nici o idilă nu trebuie asociată cu numele său. Agentul publicitar își face zelos datoria, actrița urmează destul de supusă sfaturile care i s-au dat, mulțimea primește cu entuziasm pe noua stea fabricată după „rețeta care merge la sigur”. „Marfa” pe care producătorul a mizat aduce încasările scontate. Până într-o bună zi. Sufocată de constrângeri, oripilată de artificialitatea mediului hollywoodian, vedeta începe să se revolte. Încearcă să evadeze printr-o căsătorie „ca-n filme”, cu un conte italian, dar soluția nu se dovedește salvatoare ca în poveștile cu happy end. Actrița moare și funeraliile ei, regizate cu dibăcie de producător, sporesc publicitatea peliculelor sale. Asa se încheie cariera unui star fabricat după rețete sigure. Povestea amintește de cazuri reale: Jean Harlow, Marilyn Monroe, Rita Hayworth. Deși împrumută multe din datele sale personajului, actrița Ava Gardner nu a avut din fericire o asemenea soartă. Poate că a avut mai mult noroc.

***CONTESA DESCULTĂ. R și Sc:** Joseph Mankiewicz; Cu: Ava Gardner, Humphrey Bogart, Edmund O'Brien, Rossano Brazzi, Valentina Cortese.

ACTORUL DE NEÎNLOCUIT

Înimitabilul actor polonez Zbigniew Cybulski a murit într-un accident de tren, în ziua de 8 ianuarie 1967, înainte de a împlini 40 de ani. La numai câteva luni după dispariția lui, celebrul regizor Andrzej Wajda începe să turneze *Wazytko na szpiedaz (Totul de vînzare)*, 1968), film-recvîm și în același timp profesiune de credință în care își mărturisește durerea în fața pierderii interpretu-

lui său preferat. Deși nu apare nici măcar în imagini împrumutate din alte pelicule, Cybulski este personajul principal. Povestea reconstituie în mare măsură împrejurările morții sale. O echipă de filmare îl așteaptă pe actorul plecat, se pare, într-o călătorie de limpezire cu sine. Concentrîndu-se asupra unor activități care nu reclamă participarea absentului, colegii vorbesc despre el, îi evocă obiceiurile, ticurile, preferințele. Vestea accidentului tulbură pe toată lumea, dar nu-i descumpănește pe profesioniștii care trebuie să-și încheie pelicula. Un tânăr actor blond și neliniștit (Daniel Olbrychski) este desemnat să-i ia locul. Nimeni nu este de neînlocuit în lumea schimbătoare a cinematografului, a cărei deviză pare a fi „totul de vînzare”. Această se întîmplă însă în planul ficțiunii. Wajda și-a rostit prin acest film remușcările și, deși a lucrat mai departe cu Olbrychski, nu l-a cerut niciodată acestuia să-l imite pe Cybulski. Deși a devenit actorul numărul unu al ecranului polonez, tînărul actor nu a încercat niciodată să preia tipul predecesorului său, proiectat de moartea timpurie în legendă. El a avut curajul de a rămîne el însuși. Ca și Wajda, el recunoaște că Cybulski e de neînlocuit.

***TOTUL DE VÎNZARE R și Sc:** Andrzej Wajda; Cu: Andrzej Lipicki, Daniel Olbrychski, Elzbieta Czyżewska, Beata Tyskiewicz

ACTORUL CA RIVAL

Una din grelele încercări ale meseriei de actor de film este starea de rivalitate. Lupta pentru succes aduce după sine și mărturisite sau nemărturisite invidii și frustrări. Vedetariatul de tip hollywoodian a făcut ca acest sentiment să ajungă uneori la paroxism. Starul nu vrea să împartă gloria cu nimeni, nici măcar atunci cînd aceasta ține mai mult de domeniul amintirii, demonstrează cu sarcasm filmul lui Robert Aldrich, *What Ever Happened to Baby Jane?* (Ce s-a întîmplat cu Baby Jane, 1962). Joan Crawford și Bette Davis interpretează două foste stele ale ecranului, surori care la bătrînețe locuiesc împreună și, deși retrase din competiție, își dispută încă înfietatea. Niciuna nu „îartă” succesele, chiar și trecute, ale celeilalte. Una dintre ele este un fost copil-minune care nu se împacă nici la vîrsta înțelepciunii cu ideea că sora sa, mult mai frumoasă, a beneficiat de o carieră mai lungă și mai strălucitoare. Jigniri dureroase, scene de isterie și farse sinistre otrăvesc atmosfera din casa vedetelor aflate la vîrsta pensiei. Rivalitatea personajelor este într-o oarecare măsură inspirată de rivalitatea interpretelor. Acțiță de viguros talent, Bette Davis a fost întodeauna admirată pentru performanțele jocului său, dar nu s-a bucurat niciodată de manifestările de admirație inspirate de frumoasa Joan Crawford. Din fericire, resentimentele uneia față de cealaltă nu au luat niciodată în viață forma violentă a celor din planul ficțiunii.

***CE S-A ÎNTÎMPLAT CU BABY JANE. R:** Robert Aldrich; Sc: Lucas Heller, după romanul lui Henry Farrell; Cu: Bette Davis, Joan Crawford, Victor Buono.

ACTORUL ÎN CAPCANA FOTOGENIEI

Actoria nu înseamnă nimic. Aparatul se îndrăgostește de un chip și face minuni cu el”. Iată replica-cheie a filmului *Mitul Federei* (Fedora, 1978), o sarcastică viziune asupra mitologiei cinematografului inspirată de „cazul Garbo”. Regizorul Billy Wilder nu-și propune o peliculă biografică. Există atîtea „pete albe” în viața personală a „Sfinxului suedez” încît lucrul nu ar fi cu puțință. Trimiterile la personalitatea celei care a părăsit, la numai 36 de ani, soclul de zeită a ecranului sînt oarecum aluzive. Ca și Garbo, Fedora (interpretată de Marthe Keller) are ochelari fumurii, voce joasă, poartă vestimente modeste și are oroare să fie recunoscută pe strădă. Asemenea steei retrasă în plină glorie, eroina lui Wilder intruchipează mitul frumuseții inaccesibile. Regizorul duce demonstrația mai departe și, abătîndu-se puțin de la modelul din viață, își pune protagonistă să fie — și să lupte cu îndîjire, să se mențină simbolul tineretii veșnice. De aici drama. Strădania de a face față exigențelor fotogeniei îi este fatală. Războiul cu ridurile este crîcen. Deși Federei nu-i reușește operația estetică menită s-o întînească, ea nu se dă bătută și-și apără cu îndîjire poza strălucitoare. Soluția este diabolică. În locul ei va apărea, în filme și foarte discret în viață, fiica sa Antonia (in-

interpretată tot de Marthe Keller), o sosie perfectă. O dublură care nu suportă însă multă vreme să-și sacrifice viața pentru o iluzie. Chiar dacă mitul este pentru o vreme salvat. Revolta împotriva capcanelor fotoniei este jucată convingător de Marthe Keller, o actriță care a știut să nu devină prizoniera propriei sale frumuseți.

*MITUL FEDOREI. R: Billy Wilder; Sc: Billy Wilder după nuvela „Capete încoronate” de Thomas Tryon; Cu: Marthe Keller, William Holden, José Ferrer

ACTORUL CA NEPROFESIONIST

Că actoria de film nu este o profesiune s-a demonstrat nu numai de unii critici artăgoși, ci și de experiența de aproape un veac a cinematografului. Acrobați de circ, agenți imobiliari, plasatoare, ingineri, boxeri, manichiuriste și mulți alți reprezentanți ai unor meserii mai banale sau mai exotice au devenit, prin eforturi tenace sau cu ajutorul unui concurs de împrejurări, interpreți ai ecranului. Unii și-au construit cariera de vedetă, alții au strălucit numai preț de un rol, de un film. Din această ultimă categorie face parte și Pașa Stroganova, eroina peliculei sovietice „Începutul” (Nacalo, 1970). Ea este o fată mai degrabă urită decât frumoasă, mai degrabă veselă decât tristă, o muncitoare care își umple timpul liber activând la cercul de artă dramatică al clubului întreprinderii. La un spectacol de sfârșit de an ea este remarcată de un tânăr regizor în căutare de „fețe noi” care are îndrăznețea idee de a-i acorda rolul Ioanei d'Arc într-o super-producție istorică. Pariul lui se dovedește inspirat, căci eroina (interpretată de uimitoarea actriță Inna Ciurikova) joacă magistral și, în ciuda lipsei de pregătire și a fizicului modest, reușește să sugereze grandoearea gestului istoric al personajului său. Urmează o premieră cu flori și aplauze și admirația, nu lipsită de invidie, a colegelor de serviciu. Dar din păcate nu mai este solicitată pentru un nou rol. Stroganova este apreciată de toată lumea, dar considerată prea specială. Oare aici se încheie cariera sa cinematografică? Este o întrebare pe care filmul o pune nu numai în legătură cu acest caz. Orice asemănare cu realitatea este pur întâmplătoare...

*ÎNCEPUTUL. R: Gleb Pantilov; Sc: Evgheni Gabrilovici, Gleb Pantilov; Cu: Inna Ciurikova, Valentina Telickina, L. Kuravliov

ACTORUL ȘI SPECTACOLUL VIETII

O palpitantă întrecere între spectacolul vieții și spectacolul cinematografic străbate imaginile filmului **Secvențe** (1982), profesiunea de credință a compatriotului nostru Alexandru Tatos. Regizorul-personaj, ca și regizorul-autor, este înspăimântat de pericolul inautenticității și, fascinat de complexitatea relațiilor omenești, pornește să-și compare eroii cu oamenii din „realitatea înconjurătoare”. Căutările lui iau uneori forma plasării interpretului profesionist în ambianța cotidiană pentru a provoca reacții unor privitori filmați în manieră verité. Vicleana pîndă a camerei surprinde într-adevăr atitudini inimitabile și replici mustoase. Un actor (Dragoș Pîslaru) este pus să-și povestească la un telefon public necazurile și o asistență care stă la coadă nerăbdătoare îl ascultă fără să vrea mica poveste „melo” trecînd prin stări contradictorii, de la apostrofarea impulsivă la compasiunea consolatoare. Cînd află că totul a fost o înscenare, cei surprinși pe ne-pregătite bombănesc furioși și se revoltă împotriva procedurii. Regizorul nu se declară partizanul lui fanatic, dar experiența îl fascinează. Actorul apare pe fundalul spectacolului vieții și în alte episoade ale filmului. După prospecția pentru pregătirea unei noi pelicule, echipa cînează într-un local de mîna a doua. Interpreta (Emilia Dobrin), puțin enervată de călătoria oboșitoare, își uită necazul la apariția responsabilului care le povestește recenta sa dramă familială și îl privește ca pe un moment de cinema de mare interes. Viața năvălește permanent asupra cineaștilor tracasată de problemele de producție și de creație. Pe platoul de filmare actrița care joacă o scenă patetică într-o peliculă cu ilegalști este întreruptă de cearta unor figuranți care discută o problemă de viață și moarte. Doi oameni care se cunosc din împrejurări dramatice se întîlnesc după trei decenii și se învinuiesc reciproc pentru atitudinea din trecut. Elucidarea problemei lor morale devine mai palpitantă decât ficțiunea pe care echipa o zămislește cu trudă. Turbulenții sînt dați afară, dar cineaștii rămîn cu puternica impresie a unei probleme de viață adevărată. Mai ales actrița care, după șocul acestei întîmplări, izbutește să-și joace scena, în fine, convingător.

* SECVENȚE. R și Sc: Alexandru Tatos. Cu: Geo Bar-ton, Ion Vilcu, Mircea Diaconu, Emilia Dobrin Besoiu, Dragoș Pîslaru.

Un mare
actor —
Toma
Caragiu,
interpretînd
un mare
actor
al unui
tulbure timp
(în *Actorul*
și
sălbaticii)





Daniel Olbrychski în
Totul de vinzare



Portretizînd o
vedetă căzută
în uitare
(Gloria Swanson)

ACTORUL CA SIMBOL

Cînd regizorul Roger Vadim a lansat-o pe Brigitte Bardot prin filmul *Și Dumnezeu a creat femeia* (1956), nu-și închipuia că ea va deveni rapid vedeta numărul unu a Franței. Senzualitatea ei inconștientă de sine și frumusețea, sfidînd tiparele de armonie, au consacrat-o ca pe un simbol erotic acceptat cu entuziasm de generația non-conformistă a anilor '60. Viața personală a „blondei bombilate”, agitată de divorțuri repetate și de idile fără număr, a atras mereu hăitula zărieștilor din presa de scandal. Imaginea sa de Afrodită a timpurilor moderne a inspirat manifestări de adorație de un fanatism nemaivăzut pe continentul european. Cînd mitul B.B. se afla la apogeu, el a și devenit temă de film. Louis Malle regizează *Viață particulară* (*Vie privée*, 1961) pentru a exploata atractivitatea unui subiect atît de gras dar și pentru a pune în discuție condiția actorului-simbol. Eroina peliculei debutează și se consacră asemenea interpretei sale. Ca și aceasta ea devine prizoniera imaginii pe care i-a zămislit-o cinematograful și nu mai poate încerca un alt tip de rol. Criticii îi atacă neobosit monotonia jocului. Ca și B.B., actrița-personaj este urmărită pas cu pas de o armată de fotografi și reporteri și este asaltată de mulțimea de admiratori cu apucături devoratoare. Ca și vedeta din viață, cea din film trece prin perioade de nevroză depresivă, neputînd suporta controlul permanent asupra vieții personale. Eroina lui Malle sfîrșește rău. Ea moare, cîzînd, într-un superb ralenti, orbită de o lumină de blitz indiscret, de pe acoperișul unei case. Cariera Brigittei Bardot contrazice filnalul peliculei. Ea a știut să se retragă la vreme și să devină o abilă femeie de afaceri. Acest happy end nu diminuează însă gravitatea problemei enunțate.

„VIAȚA PARTICULARĂ. R: Louis Malle; Sc: Jean Paul Rappeneau, Louis Malle. Cu: Brigitte Bardot, Marcello Mastroianni, Ursula Kutler

ACTORUL ÎNTRE REALITATE ȘI FICȚIUNE

Poate că cea mai periculoasă boală profesională a actorului de film este confuzia dintre ficțiune și realitate. Un „Caz” cu urmări tragice descrie Billy Wilder în *Bulevardul amurgului* (*Sunset Boulevard*, 1950), un sarcastic portret al medilor hollywoodiene. Eroina este Norma Desmond, o stea de cinema intrată în declin după instaurarea sonorului. Interpreta ei este Gloria Swanson, o actriță recrutată din rîndul nurlilor „bathing beauties”, frumoasele în costum de baie care populau comedia burlescă. Asemănările dintre biografia actriței și cea a personajului sînt și nu sînt întîmplătoare. Vedeta din filmul lui Wilder nu se poate împăca cu gîndul că a căzut în uitare și încearcă să-și compună o spectaculoasă reparație pe ecran. În acest scop pune ochii pe un tînar

scenarist fără angajamente care acceptă de dragul banilor să-i scrie un rol capabil s-o relanseze. Fosta stea este însă atît de tiranică și posesivă cu Pygmalionul ei de ocazie, încît acesta încearcă să evadeze din decorul luxos al vilei cu piscină. Incapabilă să suporte un nou eșec, steaua în declin îl împușcă. Atunci cînd vin polițistii să o ridice, ea se comportă asemenea unei eroine de melodramă interpretată de ea odinioară și dă semne că „trece” din realitate în ficțiune. Norma Desmond nu a reușit să accepte ideea sfîrșitului de carieră. Interpreta ei, Gloria Swanson, a supraviețuit totuși declinului și a mai apărut, pe ici pe colo, în cite un rolșor de plan dol. Se pare însă că partitura din *Bulevardul amurgului* a vindecat-o definitiv de boala confuziei dintre realitate și ficțiune.

„BULEVARDUL AMURGULUI. R: Billy Wilder; Sc: Charles Brackett, Billy Wilder, D.M. Marsham Jr.; Cu: Gloria Swanson, William Holden, Erich von Stroheim, Buster Keaton

ACTORUL ȘI ȘCOALA DE ACTORIE

Stelele de cinema s-au săturat într-o bună zi să fie adulăte pentru frumusețea și magnetismul lor. Și-au dorit să fie admirate și pentru calitățile lor interpretative. Dacă încă de la începuturi unii se pregăteau pentru un rol luînd ore de dicție, canto, călărie sau pantomimă, ideea școlii de actorie de film s-a impus abia prin anii '50. Regizorul Elia Kazan înființează împreună cu Lee Strasberg „Actor's Studio”, prestigioasă instituție de învățare a jocului cinematografic. Metodele celor doi cuceresc pe aspiranții la glorie dar atrag și celebritățile. Afirmată deja, Marilyn Monroe devine una dintre cele mai conștincioase cursante. Cei care vor să devină interpreți de film nu mai visează melancolic să fie remarcați de un regizor cu fler ci încearcă mai întîi să fie admiși la „Actor's Studio”. Este și cazul protagonistului *Ștafel următoare*, *Greenwich Village* (*Next Stop, Greenwich Village*, 1976), peliculă ce reconstituie cu minuțiozitate atmosfera anilor '50. Urișe panouri publicitare anunțând premiere cu Marlon Brando și James Dean, actori impuși printr-un stil de joc ce polemiza cu metodele hollywoodiene de pînă atunci. Se impune un nou erou, nonconformistul „în haină de piele” care contestă valorile unei societăți pragmatice. Se afirmă un nou tip de stea, care nu respectă canoanele de frumusețe ale deceniilor trecute. Aceasta își întemeiază cariera pe talent și pe stăpînirea perfectă a meseriei. Tînarul din filmul lui Mazurski (interpretat cu inteligența de Lenny Baker) înțelege rapid aceste schimbări și, pregătindu-se cu tenacitate, este admis la cursurile lui Lee Strasberg. Aici se încheie povestea lui, un pretext al autorului pentru omagierea școlii de actorie.

* **STAȚIA URMĂTOARE, GREENWICH VILLAGE. R și Sc:** Paul Mazursky; **Cu:** Lenny Baker, Shelley Winters, Ellen Greene

ACTORUL ȘI NELINIȘTEA LUMII

Dacă s-ar face un portret al stelei de cinema după prejudecățile legate de acest personaj, ei ar cuprinde trăsături ca: fragilitate nervoasă, răsfăț, egolism, spirit boem, incapacitatea de a pricepe problemele lumii în care trăiește. Acestea sînt cîteva dintre însușirile eroinei filmului **Sclava iubirii** (*Raba lubvi*, 1975), jucată cu farmec de Elena Solovej. Ea este o serafică vedetă a cinematografului rus, are gesturile grandilocvente ale „marelui mut” și joacă în drame exotice de tip **Șeicul alb**. Decorul în care se turnează o asemenea „pașiune în deșert” este Crimeea anului 1917, unde ajung, din ce în ce mai neliniștiți, ecouri ale luptelor pe viață și pe moarte dintre „albi” și „roșii”. Echipa filmează fără prea mare trageră de inimă povestea prăfuită a unei preafrumoase răpită de un șeic iar interpreta cu bucle blonde și voce cîrpititoare surde pe sub pălării dantelate admiratorilor pe fețele cărora se citește deja spaima de puhoiul revoluționar care se apropie. Actrița își vede netulburată de gesturile ei patetice și de privirile languroase, pînă într-o zi, cînd vizionează cîteva bobine proiectate pe furis de un operator înregimentat în mișcarea democratică. Greve reprimite în sînge și lupte între studenți și soldații țariști sînt surprinse cu „camera ascunsă” și, deși înregistrate în condiții precare, sînt subiecte senzaționale, pe care nici un scenarist al vremii nu le-ar fi putut egala în patetism. Spectacolul vieții o cutremură pe vedeta eterică ce înțelege dureros destinul epocii sale. Ea se va alătura „roșilor” și va participa, cu riscul vieții, la acțiunile lor periculoase. Iată că finalul contrazice toate prejudecățile din portretul-robot. Nu numai în planul ficțiunii dar și în viață, actorul s-a dovedit capabil să înțeleagă neliniștea lumii. Să încerce s-o schimbe în bine.

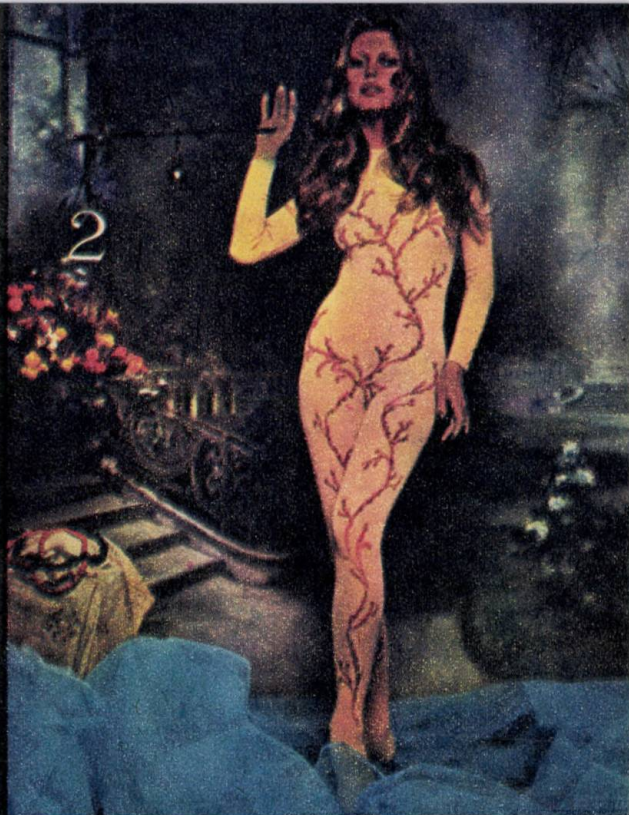
* **SCLAVA IUBIRII. R:** Nikita Mikhalkov; **Sc:** Fridrih Gorenstein, Nikita Mikhalkov **Cu:** Elena Solovej, Rodion Nakhapetov, Aleksandr Kaliaghin, Nikita Mikhalkov

ACTORUL CA MEMBRU AL ECHIIPI DE FILMARE

Nicăieri „uzinei de vise” nu ți sînt arătate culisele cu mai multă bună credință ca în **Noaptea americană** (*La nuit américaine*, 1973). Adică fără elanuri demitizatoare și ironii la adresa profesiunilor filmului. Dimpotrivă, François Truffaut declară în această profesiune de credință a sa că „cinematograful este mai bun decît viața”. El face elogiul echipei sudate care participă trup și suflet la realizarea unei pelicule. Contribuția tuturor meseriașilor este importantă, pare el să demonstreze atunci cînd fixează îndelung aparatul asupra tuturor activităților din „culise”, cele care își aduc, fiecare în felul lor, contribuția la zămislirea miracolelor de pe ecran. Pentru el și actorii protagoniști, July (Jacqueline Bisset) și Alphonse (Jean-Pierre Léaud) nu sînt decît niște membri ai echipei de filmare. Persoane cu un echilibru nervos fragil, ei nu reușesc să-și învingă tristețile și angosale decît atunci cînd reușesc să se integreze perfect atmosferei de lucru a echipei. Pe parcursul turnării vor fi și ei cuprinși de o stare specială de entuziasm și își vor uita necazurile personale. Părăsit de iubita sa, Alphonse își găsește consolarea în prietenia pe care i-o dovedesc colegii. Distantă la început, July ajunge să mărturisească regizorului lucruri de o sinceritate dezarmantă, care vor inspira de altfel acestuia replici pentru filmul care se face. Truffaut nu se oprește la evocarea și susținerea practicii „furtului” din realitate. El pledează pentru ideea adaptării rolului la personalitatea interpretului. Actorul nu diminuează contribuția actorului dar propune pentru el un statut egal cu al celorlalți membri ai echipei. O idee foarte democratică

* **NOAPTEA AMERICANĂ. R:** François Truffaut; **Sc:** François Truffaut, Jean-Louis Richard, Suzanne Schiffman; **Cu:** Jacqueline Bisset, Valentina Cortese, Jean-Pierre Léaud, François Truffaut

Dana DUMA



Prizonieră a unui mit: BB

Actoria și dezarmanta sinceritate
(Jacqueline Bisset în *Noaptea americană*)





Mari
actori
au intrat
în memoria
spectatorilor,
cîte doi.
Dar
a forma
un cuplu
nu înseamnă
doar
„a juca
împreună“

Un cuplu pe drumul
istoriei filmului
(Paulette Godard
și Chaplin în *Timpuri noi*)

Ce înseamnă un „cuplu de cinema“?

În copilăria mea, bunica și mama suspinau pe două voci: „ah! Vilma Banky și Ronald Colman!“, „ah, Danielle Darrieux și Charles Boyer!“. Și îmi băgau sub nas niște poze maronii (am aflat mai tîrziu că se numesc se pia) tip carte poștală, în care un el și o ea se priveau foarte serioși și cam triști (am aflat mai tîrziu că sufereau din dragoste), cu ochii pierduți, cu buzele între-

deschise, înlănțuiți într-o îmbrățișare înțepenită (am aflat mai tîrziu că urma scena sărutului). Am descoperit apoi și alte personaje la fel de pasionale sub care scria: Greta Garbo — John Gilbert în *Regina Christina*, Myrna Loy și Tyrone Power în *Vin plouie*, Marlene Dietrich — Gary Cooper în *Maroc*, Jean Harlow — Clark Gable în *Saratoga*, Michelle Morgan — Jean Gabin în *Suflete în*

ceață.

Așa am cunoscut eu cuplurile celebre. Ulterior, cultura mi s-a îmbogățit, de astă dată pe văzute, cu figurile la modă: Elizabeth Taylor și Richard Burton, Sophia Loren și Marcello Mastroianni, Serghei Bondarciuk și Irina Skobtseva, Michelle Mercier și Robert Hossein.

De fapt, ce este „cuplul de cinema“ și cum a evoluat el?

Cupluri celebre în filme de dragoste

E adevărat că marii îndrăgostiți ai ecranului au cucerit mai repede adeviziunea publicului care decretează aproape de fiecare dată: iată perechea ideală! În pădurea Sherwood (Errol Flynn și Olivia De Havilland în **Aventurile lui Robin Hood**), în junglă (Johnny Weismuller și Maureen O'Sullivan în seria **Tarzan**) sau pe o insulă pustie (Izolda Izvițkaia și Oleg Strijenov în **Al 41-lea**), pe furie (Pia Degermark și Tommy Berggren în **Elvira Madigan**) sau în legalitate (Spencer Tracy și Katharine Hepburn în **Marea de larbă**), cu porniri criminale (Clara Calamai și Massimo Girotti în **Obsesie**) sau cu disperarea despărțirii (Julie Christie și Omar Sharif în **Doctor Jivago**), ei se iubesc pe viață și pe moarte, se iubesc ca în filme. Dar atunci cum rămâne cu filmul muzical care a creat celebrele tandemuri Fred Astaire — Ginger Rogers și Mickey Rooney — Judy Garland sau cu comedia unde au excelat mai demult Myrna Loy și William Powell, mai de curând Woody Allen și Diane Keaton? Deși pretextul este tot un conflict amoros, accentul cade aici pe elementele specifice genului (dans-cîntec și respectiv situații comice). Ca să nu mai vorbim de cuplurile masculine — Pat și Patachon, Stan și Bran, Costică și Mitică, Stroe și Vasilache, Jerry Lewis și Dean Martin — de unde, evident, aspectul sentimental este exclus.

Cupluri fără love-story

Dacă nu punem la socoteală sexul, complementaritatea funcționează mai ales în filme altele decît love-story. Exemplul cel mai frecvent citat este cuplul Stan și Bran. Grasul Oliver Hardy, prostănac dar considerîndu-se atoateștiutor, cu un aer suficient și plin de morgă, ceea ce îl face și mai ridicol, se completează de minune cu slabul Stan Laurel, timid și plin de bunăvoință, gata să-și pună cenușă în cap după fiecare ispravă, declanșator al tuturor gagurilor. De fapt,



Un cuplu de film și de viață: Joanne Woodward și Paul Newman

Un cuplu învăluit în muzică (Cristina Janda și Andrzej Seweryn în *Dirijorul* de Wajda)





Un cuplu
în plină capodoperă
Othello
(cu Serghei Bondarciuk
și Irina Skobțeva)

Bran este mai stupid decât pare, și Stan pare mai stupid decât este.

Repetabilitatea a fost dictată mai ales de motive extra-estetice: succesul de casă și relațiile particulare ale actorilor respectivi. Ceea ce nu înseamnă că nu există cupluri care și-au cucerit celebritatea printr-un singur film, cu condiția ca filmul respectiv să fie o poveste „tare”, așa ca *Pe aripile vântului* (Clark Gable și Vivien Leigh), *Casablanca*

(Humphrey Bogart și Ingrid Bergman) sau *Love Story* (Ryan O'Neal și Ali Mac Graw). De altminteri după Liz Taylor și Richard Burton, și, într-o mai mică măsură, după Joanne Woodward și Paul Newman, cuplurile recidiviste au ieșit din modă preferându-se schimbarea partenerilor: Jane Fonda joacă pe rând cu Robert Redford (*Descuț în parc* și *Călărețul electric*), Donald Sutherland (*Klute*), Jon Voight (*Întoarcerea*



Un cuplu care
nu mai are nevoie
de nici o explicație:
Liz Taylor
și Richard Burton

acasă), James Caan (*Venea odată un călăreț*); iar Ludmila Gurcenko îl are alături, când pe Nikita Mihalkov (*Siberiada*), când pe Stanislav Lubsin (*Cinci seri*), când pe Oleg Basilașvili (*Gară pentru doi*).

Mari cupluri pe ecran,
mari cupluri în viață

Unele da (Laurence Olivier și Vivien Leigh, Humphrey Bogart și Laureen Bacall, Katharine Hepburn și Spencer Tracy), altele ba (Fred Astaire și Ginger Rogers). Iar reciproca este și mai discutabilă, multe dintre iubirile notorii din lumea filmului ne-proiectându-se și pe ecran. Celebrii logodnici ai anilor '60 — Alain Delon și Romy Schneider — nu au jucat decât de două ori împreună: în *Christine*, filmul care le-a născut pasiunea, și după 10 ani în *Piscina*, când se despărțiseră demult. În timp ce Simone Signoret și Yves Montand joacă adesea împreună fără să formeze un cuplu (vezi *Compartimentul ucigașilor*). Lucru valabil și pentru soții Evghenia Glușcenko — Aleksandr Kaliaghin, Victor Rebengiuc — Mariana Mihut, Aleksandr Haidanovski — Evghenia Simonova, Florin Piersic — Ana Szeles.

Cuplurile
și publicitatea

Mai ales când în presă se comentează pe larg viața lor extracinematografică. Existența furtunoasă a soților Taylor-Burton a contribuit substanțial la interesul stîrnit de filmele lor (*Femelele îndărătnică*, *Cul le frică de Virginia Woolf?*, *Comedianții*, *Boom*). În ultima vreme însă, excepțiile sînt tot mai dese: idila dintre Marthe Keller și Al Pacino, născută la *Bobby Deerfield*, a rămas fără alte urmări cinematografice, iar cea dintre Diane Keaton și Jack Nicholson s-a soldat doar cu *Reds*.

Cuplul = doi actori
de valoare egală?

În majoritatea cazurilor așa e, deoarece cuplul presupune în primul rînd echilibru. Dar se întîmplă ca unul dintre interpreți să fie mai talentat decât celălalt și să devină motorul tandemului (vezi Greta Garbo cu toți partenerii ei și mai ales cu John Gilbert, sau

Fred Astaire cu toate partenerile lui, chiar și cu Ginger Rogers).

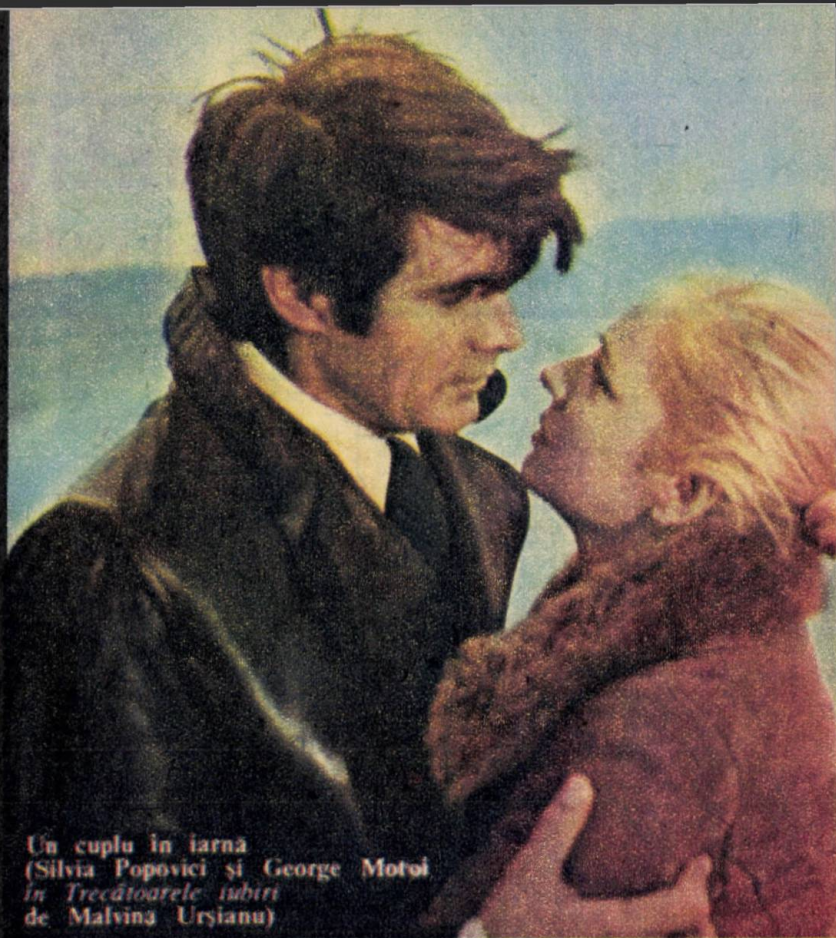
Cum evoluează cuplul în filmul de azi

Se poartă indestructibilele amicitii masculine (Jon Voight și Dustin Hoffman în **Cowboy-ul de la miezul nopții**, Al Pacino și Gene Hackman în **Sperietoarea**, Robert De Niro și Christopher Walken în **Vinătorul de cerbi**, Mircea Albulescu și Dan Condurache în **La capătul liniei**, Constantin Brînzea și Remus Mărgineanu în **Întorcerea din Iad**) sau feminine (Miou Miou și Isabelle Huppert în **Coup de foudre**, Marina Vlady și Lili Monori în **Ele două**). Un film ca **Harry și Tonto** a dovedit că legătura dintre un bătrîn și o pisică poate fi și ea plină de tandrețe, iar **ET** a impus marele cuplu al stagiunii 1982—83, acela dintre un copil și un extraterestru.

Tandemul modern se formează mai degrabă din Actor și Regizor, decît din doi interpreți. La ora actuală colaborarea dintre Martin Scorsese și Robert De Niro, Nichita Mihalkov și Iuri Bogatîrov, Carlos Saura și Geraldine Chaplin, Marta Meszaros și Jan Nowicki, Lina Wertmüller și Giancarlo Giannini tinde să devină la fel de celebră ca și cuplurile de monștri sacri ai anilor '30—'50.

În atîtea definiții parțiale n-am reușit să spun un lucru esențial, și anume că a juca împreună nu înseamnă a forma un cuplu, deoarece acesta nu este o simplă alăturare a doi interpreți, ci presupune prezența a ceva inefabil. Unii l-au tradus prin relațiile intime dintre actori, alții prin receptarea noastră subiectivă. Poate așa se explică de ce mie personal tandemul Fred Astaire—Ginger Rogers mi se pare desăvîrșit din punct de vedere profesional, dar că adevăratul cuplu îl formează Fred Astaire cu Eleanor Powell, deși n-au dansat decît o singură dată împreună. Sau de ce cred că o seamă de cupluri care n-au depășit granițele unui singur film (de pildă, Warren Beatty și Fay Dunaway în **Bonnie și Clyde**) au dreptul la o celebritate cel puțin egală cu a celor consacrate.

Cristina CORCIOVESCU



Un cuplu în iarnă
(Silvia Popovici și George Motol
în *Trecătoarele iubiri*
de Malvina Ursianu)



Un cuplu prea monden: Isabelle Adjani și Alan Bates

Atenție! Se înregistrează!

Hotărât lucru, actorii sînt niște oameni matinali. Poate o fi fost altfel în epocile premergătoare erei electronice, poate că mai sînt noctambuli prin orașele fără studiouri de radio. O lege nescrisă a teatrului radiofonic și a altor emisiuni care se realizează cu actori a impus ca la ora 8 să se înceapă înregistrările căci la ora 10, se știe, încep repetițiile în teatre. La 8, cînd în birourile redacționale încă se mai face curățenie, cînd revizia tehnică zilnică a cabinelor e pe sfîrșite, actorii sînt la datorie; în holul mare al Radioului îi vezi pe unii cu textele în mînă recitînd rolurile, pe alții așteptînd să se deschidă bufetul să bea un nesc refrigant, pe cei mai mulți comentînd premierele de aseară sau de săptămîna viitoare. Un alt mare tronsoan de înregistrări se desfășoară în jurul orei 15, deci între repetiții și spectacolele de seară, iar acum, în preajma revelionului, mai precis de pe la sfîrșitul lui noiembrie, ei pot fi văzuți pînă la ore tîrzii, căci noaptea cea mai lungă a anului se naște din nesomnul multor redactori, regizori tehnici, muzicali, artistici și actori. Apropo, ați numărat vreodată în programul de Radio-TV, cam cîți actori figurează pe afișul revelionului radiofonic? Dar cite premiere prezintă săptămînal, respectiv anual, teatrul la microfon? Și acestea nu sînt singurele posibilități ale actorilor de „a juca” și pe calea undelor. De la Momentul poetic de dimineață (ora 7.55 pr. II) și pînă la cel de seară (ora 22.30 pr. II), uneori și după această oră, în emisiunile muzicale nocturne ale compozi-

torului Doru Popovici pe cele trei programe, puteți auzi vocea actorului sau actorilor preferați. Pentru cei mici — teatrul serial de vacanță, zilnic la ora 8, teatrul la microfon pentru co-

**Ați numărat
vreodată,
în programul
Radio-TV,
cîți actori
figurează
într-o săptămînă?**

pii, în fiecare dimineață tot la ora 8, apoi **Radiocaruselul copiilor** (Caruselul fiind Virgil Ogășanu), **Tralata cu povești**, **100 legende românești**, **Vreau să știu**, și pînă la **Noapte bună**, copii, actori de toate vîrstele dau strălucire și farmec poveștilor, povestirilor științifico-fantastice, evocărilor unor oameni de seamă. Copiii din toată țara îi cunosc și-l recunosc după glas pe Alexandrina Halic — alias Voinicea, din emisiunea radio-voinicea, Mihai Mălaimare, Răzvan Ionescu. Luînd-o cronologic ajungem la emisiunile de tineret — unde actorii sînt prezenta-

torii: **Meridian club**, **Clubul curioșilor**, fie invitați ai unor rubrici de la **Clubul artelor**, **Trecem pe recepție** ori **Agenda culturală**. Să reamintim faptul că Florian Pittis, cu muți ani înainte de a interpreta rolul unui disc jockey în piesa lui Poliakoff, **Cum se numeau cei patru Beatles**, și de a lansa ciclul **Poezia muzicii tinere** la teatrul Bulandra, a fost comperul **Clubului curioșilor**. Să trecem la emisiunile social-educative. Recordul longevității radiofonice — emisiunea duminicală **De toate pentru toți** a consacrat un cuplu actoricesc — Coca Andronescu și Mihai Fotino (cu unele inerente „traduceri”) și un stil de comperaj alert, spumos, decontractant. **Radiomagazinul femeilor**, o altă emisiune longevivă, apreciată nu doar de cele pe care le vizează direct, beneficiară în prezentare de vocea caldă, tonifiantă, a actriței Rodica Sanda Tuțuianu. Emisiunile de divertisment **Unda veselă** și sora ei mai tînără și mai sprînzară **Radiodivertisment** au vedetele lor — aceleași cu cele ale marelui și micului ecran. Dem Rădulescu, Steia Popescu, Ileana Stana Ionescu, Tamara Bucliceanu, Amza Pellea, Ștefan Mihăilescu Brăila, Ștefan Tapalagă, Draga Olteanu, Constantin Bălărețu (fost, inițial, crainic la radio). Emisiunile culturale oferă actorilor și ascultătorilor șansa de a se întîlni cu operele scriitorilor clasici și contemporani. Am amintit deja de momentele poetice (din cele peste 700 difuzate anual, mai mult de trei sferturi sînt înregistrate cu actori din Capitală și din țară). Emisiunea **Ediție radiofonică** — Eminescu a transcris

O voce optimistă:
Mișu Fotino

O voce mereu tînără:
(Coca Andronescu în *Post-restaurant*)

O voce cald-ironică:
(Radu Beligan)



săptăminal, timp de un an, exegeze ale operei eminesciene, ilustrate cu fragmente în lectura exemplară a actorului Dan Nasta. Spectacole de poezie cu public ce au loc, fie în studioul de concerte din strada Nufierilor, fie la cluburi, case de cultură, cămine culturale de pe tot cuprinsul țării, se constituie de peste două decenii într-o veritabilă școală de recitare a poeziei românești și universale, clasice și contemporane, la care au fost profesori George Vraca, Emil Botta, Ludovic Antal, George Calboreanu și mai aproape, în timp, Irina Răchiteanu-Sirianu, Dinu Ianculescu, Gheorghe Cozorici, Silviu Stănculescu, Ion Marinescu. Printre cei foarte tineri invitați să recite la studioul de poezie, încă de pe vremea când nu jucaseră în filme, iar în teatre încă nu-și dăduseră măsura talentului, se află nume de autoritate ale scenei și ecranului românesc: Ion Caramitru, Ovidiu Iuliu Moldovan, Adela Mărculescu, Violeta Andrei. În toamna anului 1968 debuta pe scena studioului un foarte tânăr actor craiovean, Tudor Gheorghe.

Dar tărîmul de bază al întîlnirii actorului cu Radioul este teatrul. Amin-tear! înainte de numărul de premiere dintr-un an: circa 140 (din cele 416 titluri difuzate, cărora li se adaugă 12 în cadrul Teatrului serial, totalizînd anual 82 de episoade). Deci aproape 500 de spectacole pot fi audiate în fiecare an. Din 1951, cînd au început înregistrările pe bandă magnetică, s-au adunat în Fonoteca teatrului radiofonic peste 2200 de titluri. Reamintim cîteva cicluri reprezentative. Pagini regăsite din dramaturgia românească, **Radiodifuziunea în primăvară**, **Teatrul document**, **Integralele Shakespeare**, **Molière**, **Alecsandri**, **Caragiale**. Radu Beligan rămîne inimitabilul Rică Venturiano în filmul lui

Jean Georgescu, pe care-l revedem oricînd cu bucurie, mulți îl vor fi văzut în spectacolul Naționalului montat de Sică Alexandrescu, dar se poate spune că îl cunoaște toată țara din înregistrarea păstrată în Fonoteca de aur. Într-o măturie pe care o regăsim în volumul Teatrul radiofonic editat de Oficiul de presă și tipărituri al Radiodifuziunii, în 1972, Radu Beligan scria: „A juca în fața microfonului înseamnă, desigur, pentru un actor, o mare șansă de a se face cunoscut. Dar înseamnă, în același timp, sursă de spaimă secrete. Mai întîi, fiindcă nu e de glumit cu memoria bandei de magnetofon. Pe urmă fiindcă spectacolul se desfășoară pe o scenă extinsă pînă la proporțiile lumii”. Mircea Albulescu a fost pentru prima oară Danton nu în grandiosul spectacol montat de Horea Popescu, ci într-o

depărtate de Capitală pîing de-a binele) că regizorii de film nu merg la teatru, că-și fac distribuțiile uzînd cam de aceleași nume. Pot afirma în deplină cunoștință de cauză că regizorii de la Teatrul radiofonic (Cristian Munteanu, Titel Constantinescu, Dan Pulcan), văd toate premierele, de la cele studențești pînă la cele ale amatorilor, participă la festivalurile teatrale, se deplasează cu cîte o întreagă echipă tehnică să înregistreze spectacolele de relief ale colectivelor din țară. Poate că de acum distribuțiile teatrului radiofonic... În încheiere vă voi relata o întîmplare povestită de nea Toto (Ion Mihăilescu), regizor tehnic de peste patru decenii al teatrului radiofonic. Înregistram o piesă la teatrul de nord din Satu Mare. Într-o pauză ne-am dus la un bufet, lîngă Piață, să mîncăm ceva. Un oșan îmbrăcat așa cu gaci și cu clop pe cap intră în vorbă cu noi și ne întreabă de unde sîntem. I-am răspuns: Din Capitală. — Din Negrești? ne-a întrebat oșanul. Într-adevăr capitala Țării Oașului e Negreștiul. Lăsînd ironia la o parte, n-am prea văzut la festivalurile teatrale regizori de film — cu excepția lui Alexa Visarion, pe care-l revendică ambele tabere. Valentin Uritescu a ajuns dintr-o întîmplare pe platouri, Dorel Vișan (între altele regizor și interpret în piesele transmise de studioul de radioteleviziune din Cluj Napoca) a triumfat pe ecran cu forța talentului său la fel de mare cu puțini ani în urmă. Lucian Iancu de la Constanța n-a avut încă în film un rol pe măsură. Nae Gh. Mazilu de la Craiova „se vede” într-o apariție cit de mică. În artă oamenii sînt fericiți atunci cînd sînt „deranjați” cu astfel de telefoane — aho, aici regizorul X. Am nevoie de tine mîine dimineață, la ora 8 să fii la...
Octavia TREISTAR

Cînd spectacolul se desfășoară pe o scenă extinsă pînă la proporțiile lumii

impresionantă realizarea radiofonică a piesei lui Camil Petrescu. Exemplele pot continua.

Și mai este încă ceva. Actorii în genere se pîing (și cei din orașele mai

**Două voci
inconfundabile:
Carmen Stănescu
și Dem Rădulescu**



Sondaj
în televiziune



Un câștig de popularitate

Cu 15 ani în urmă, Claudia Cardinale răspundea unei anchete: „Televiziunea rămâne un mijloc specific de expresie”, dar nu accepta să joace pe micul ecran. Cu numai 5 ani în urmă, Charlton Heston se declara pe față adversar al TV-ului susținând că „are tendința să-l deprecieze pe actor” și că foiletoanele și seriile „sînt o sinucidere perfectă pentru un artist care se respectă”, apoi, a avut un mare succes de public în telefilmul consacrat vieții reginei Elisabeta a

Angliei. Cu puțin înainte de a-și lua ramos bun de la publicul pe care l-a slujit peste jumătate de veac — după ce terminase telefilmul **Solstițiul de vară**, Henry Fonda îi mărturisea Katharine Hepburn: „Îmi place să fiu actor, să joc. În teatru, în film, la televiziune! Nu sîntem noi norocoși, Kate?”

De-a lungul anilor televiziunea a devenit din concurentul de temut al teatrelor și filmului un creator autonom de valori artistice. Ne întrebăm astăzi: ce a dat televiziunea actorului?

Ce a dat actorul televiziunii?

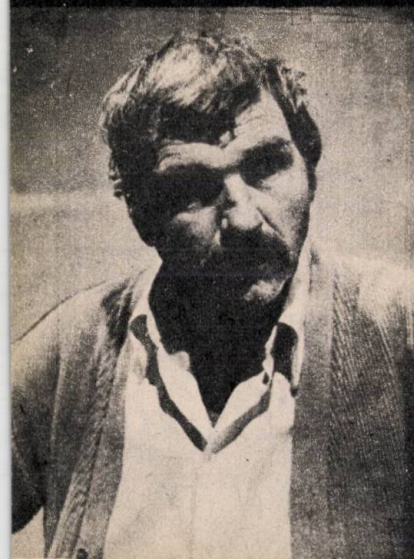
Un salvator
de talente

Voit sau întimplător, enciclopediile și dicționarele de film „ultimă” să menționeze debuturi semnificative la TV, precum și câștigul de popularitate al unor mari actori de teatru și film, gra-

întotdeauna cu greutate —
Ilarion Ciobanu

Căldura protectoare a personajului
feminin — Margareta Pogonat

Neliniște și inteligență —
Adrian Pintea



ție T.V.-ului.

Titular al premiului Oscar, George Kennedy a obținut primul său rol la Hollywood, la 32 de ani, după ieșirea din armată. Era un rol mic dar... într-un serial TV (**Sugarfoot**), ceea ce l-a făcut imediat cunoscut. De aceea, chiar și după ce l s-au încredințat mari roluri în filme, el n-a renunțat la seriale. Un alt actor, a cărui reputație nu mai trebuie consolidată astăzi de către micul ecran, este José Ferrer, care a început să fie distribuit în roluri la TV încă din 1949, adică la un an de la debutul său în film. La rândul său, John Forsythe care are acum vârsta de 65 de ani, își reamintește cu satisfacție că acum 20 de ani a fost desemnat drept „cel mai bun actor al TV americane”.

Mai mult chiar, actorii își îndeamnă urmașii să facă primii pași în artă la TV. Fernando Lamas, celebrul seducător al anilor '50, îl urmărește pe platou, la filmare, pe fiul său Lorenzo Lamas, distribuit în serialul **Falcon crest**, unde beneficiază de prezența în distribuție și deci de experiența unui star de neuitat: Lana Turner. Tot într-un serial debutează și fiul lui Jack Lemmon, iar Elisabeth Stack (încântătoarea urmașă, de 24 de ani, a lui Robert Stack) se pregătește să-și încerce norocul într-un rol alături de tatăl ei, căruia **Incorruptibili** i-au adus pretutindeni publicului de pretutindeni. Atracția tinerilor actori pentru serialul TV nu este doar o goană după glorie. Victoria Principal, interpreta rolului Pamela Ewing din **Dallas**, pune degetul pe rană: „Sînt, în fiecare an, sute de talente care se pierd înainte ca o poartă să se deschidă în fața lor la Hollywood”.

Dar televiziunea este nu numai un salvator de talente. Mentalitatea că regizorul este stăpînul filmului, în cinematografie, a pus actorul în întregime la dispoziția sa, ajungînd nu o dată un simplu accesoriu. Se poate spune deci, fără reticente, că micul ecran a redat actorului locul meritat în ecuația creației. El nu-l mai complexează măsurîndu-l talentul în cen-

timetri sau cota de atractivitate și nici nu-l anulează continuitatea jocului mărunțindu-l excesiv în suita planurilor menite să sublinieze valorile „filmului de autor”. Cît privește impactul asupra publicului, acesta îl primește chiar acasă! Pe bună dreptate scria Etienne Lalou despre reevaluarea potențelor actorului la TV că „În realitate, stilul propriu televiziunii nu dă-torează mare lucru naturii imaginii și nici textului, ci mai curînd unui anume ton de intimitate, de natural, de adevăr la care concurează tot alt

„să forțeze” talentul sau vocea pentru a se face înțeles pînă în... paradis!” Idee lesne de înțeles dacă ne-am gîndi numai la excelentul ciclu Shakespeare realizat de televiziunea britanică (BBC — TV), care pune în valoare nu doar o coplesitoare operă dramatică, ci și jocul actorului, redimensionat exemplar de imaginea electronică.

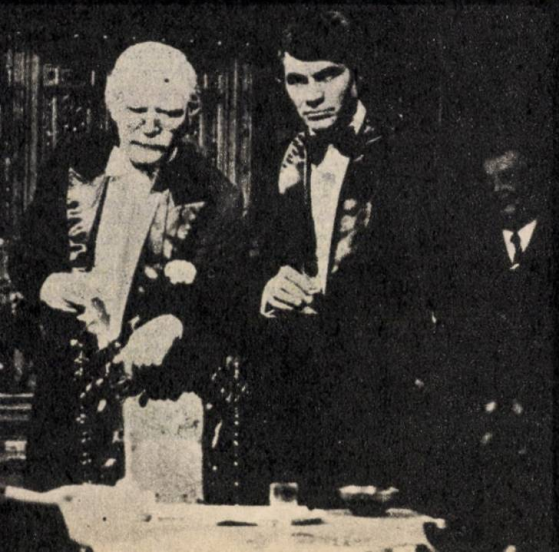
Televiziunea — o „revoluție vizuală”?

Toti cei care se mai încapăținează să considere televiziunea în afara artei, recunoscîndu-i cel mult o anume elasticitate în promovarea creației și în promptitudinea captării și difuzării imaginilor actualității, nu reușesc de fapt să observe că, dincolo de emisiuni cu defecte mai mici sau mai mari, se afirmă trăsături caracteristice noului mijloc de comunicare a valorilor spirituale, ce definesc un anume specific. Fără a împărtăși ideea lui Marshall McLuhan — profetul „satului planetar” — care susținea cu o formulă ușor de memorat și de repetat că fiecare nou mijloc de comunicare are drept conținut vechiul mijloc, pe care-l înlocuiește (televiziunea — filmul, filmul — cărțile, tiparul — vorbirea) trebuie să constatăm totuși că un film a fost reperul istoric al specificului ficțiunii pe micul ecran (deși el a rulat și pe marile ecrane.) Anul: 1954. Titlul: **Marty**. Regizor: Delbert Mann. Să adăugăm că este filmul de debut al unui creator dintr-o generație de regizori care s-au afirmat la TV și că ruia l se recunoaște astăzi meritul de a fi contribuit amplu la revigorarea stilului intimist introducînd în realizarea cinematografică metodele televiziunii” (Charles Ford). Valoarea lui a fost confirmată de „Palme d'Or” la Cannes și de premiul OSCAR decernat actorului Ernest Borgnine, interpretul rolului titular. Realizat pentru TV, în condiții de producție indepen-

„La T.V.,
actorul
e un cap mare
pe un
ecran mic.
În cinema
e invers!”

de bine suplețea realizării cît și simplitatea dialogurilor, dar al cărui element preponderent este accentul actorilor: pentru a juca cum trebuie la TV este necesar să joci dinăuntru, din interior, să nu încerci niciodată să treci de rampa pe care condițiile în care are loc spectacolul, au suprimat-o”. Este și ceea ce Domenico Volpi și Carrado Biggi explică într-un chip amuzant dar concludent: „Un actor la televiziune este un cap mare pe un ecran mic: exact invers decît actorul de teatru, care este un cap mic într-o sală mare și trebuie uneori

De două ori prestanță actricească:
Ion Besoiu și George Motoi



Arta de a polariza simpatia —
Mitică Popescu



Filmul fără actori...

„dar nu filmul documentar, în care „vedeta” poate fi un baraj, să zicem, și nici filmul științific, unde obiectul de studiu poate fi orice există sub soare, și nici desenul animat — tot mai puțin pentru că e desen; filmul de ficțiune deci, care încearcă să povestească o întâmplare, să transmită un sentiment, să creeze o emoție, dar fără a folosi actori, ei bine, acest gen coexistă cu cinematograful tradițional de mai bine de 80 de ani. Mai mult, filmul fără actori a cunoscut o evoluție, momente de glorie sau de stagnare, își are marile lui nume — într-un cuvânt are o istorie.

Mai întâi a fost filmul abstract. Primul, intitulat *Ritm 21*, a fost realizat în 1921 de pictorul german Hans Richter. Cam la fel gîndeau despre posibilitățile cinematografului de a reda mișcarea și alți artiști plastici din Germania (Eggeling, Ruttmann, Fischinger) sau din Franța (Léger, Tay, Duchamp). Încălcarea zgomotoasă a tradiției face ca această nouă concepție despre cinema să fie denumită „avangardă”, la fel cu fenomenul concomitent manifestat în celelalte domenii ale artei: Indiferent însă de influențele exercitate asupra lor de-aistă, supra-realiști sau cum vor mai fi fost ele, filmele abstracte ale anilor 20, prin incontestabilul lor fond poetic sau de critică socială, s-au înscris pe linia cinematografului umanist, iar inovațiile tehnice aduse de ele aveau să formeze o zestre ce s-a folosit pînă în zilele noastre, la fel cum s-a întîmplat cu fundamentarea teoretică a prevalenței non-ficțiunii asupra ficțiunii, elaborată de sovieticul Dziga Vertov în anii 20, care a stat la baza ideilor lansate de „cinema-vérité” în anii 60.

A doua și a treia avangardă

Evenimentele din Europa de după 1933 fac ca o serie de reprezentanți ai primei avangarde cinematografice să se refugieze în Statele Unite. Acolo, aproximativ între 1943 și 1954 avea să viețuiască o a doua avangardă, prin ceea ce, atunci, s-a numit filmul experimental. Avantajați din punct de vedere pecuniar prin rîspîndirea camerei de luat vederi pe peliculă de 16 mm, autorii nu mai sînt niște împătimiti ai cineticii. În schimb ei explorează foarte atent posibilitățile aparatului de filmat de a crea un

dente și cu minime investiții, **Marty** materializa cerințe caracteristice felului de a privi realitatea drept în față, la TV, spre deosebire de „uzina de vise” de la Hollywood. Subiectul e simplu, ca și eroii: un măcelar, locuind în cartierul italian din New York, trăiește o romanță de dragoste cu o institutoare (Betsy Blair), dar nu cu happyend. Cartierul nu-și arată scripările amețitoare ale zgîrie norilor, ci sărăcia. Erolul nu e frumos, nu e lat în umeri și strîmt în șolduri ca cei de la Hollywood, ci are complexe tocmai pentru că e mătăhălos și lipsit de farmec. La rîndu-i, eroina are conștiința că nu-i „o divă”. Într-un cuvînt, este un film al străzii, al realității nefardate. Limbajul artistic este fără artiștii de imagine sau montaj, ceea ce îl face chiar pe un critic de talia lui Georges Sadoul să exclame: „Valorează mai puțin prin realizare decît prin scenariul neorealism al lui Chayefsky”. „Ceva rar în filmul american de astăzi...” scria Lavin Lambert. Ce virtuți au făcut ca filmul **Marty** să fie socotit primul telefilm valoros?

Pentru a da răspunsul, trebuie să deschidem o paranteză.

O dată cu creșterea producției de filme TV de toate genurile și a însușirii unei experiențe multiple (inclusiv, prin comparație cu efectul de public al programării pe micul ecran a valorilor consacrate ale cinematografului mondial) au putut fi mai întîi observate și apoi teoretizate trăsături proprii receptării filmului pe micul ecran. În cartea sa „Expresia cinematografică”, criticul francez François Chevasu, el însuși colaborator la realizarea unor filme TV, dezvăluia în deceniul trecut ceea ce astăzi se numește curent „facionarea realității”. Într-adevăr, atît televiziunile cit și reportajele pe micul ecran tind să devină un spectacol, o înălțuire de videograme într-un complex audio-visual regizat, contrapunctat cu zgomote și muzică, avînd ca animator o vedetă, crainicul-reporter sau prezentatorul (o reprezentare coplesitoare a acestui show ne-a înfățișat-o Nel-

work). Or, tocmai aceasta contribuie la stergerea hotărului dintre realitate și ficțiune pe micul ecran. Programul TV se constituie astfel, pe parcursul unei zile de emisie, ca o forță de influențare a spectatorilor incomparabilă cu aceea dintr-o sală de teatru sau chiar de cinema. „Din obișnuință — scrie Chevasu — tot ceea ce este perceput (de către telespectator — n.n.) este, conștient sau nu, asimilat cu informația, pus pe același plan al experienței. Nu mai este, la nivelul percepției, o diferență esențială între lungmetrajul de ficțiune, actualități și documentar... Filmul aparține experienței noastre, deci realității noastre. Aceasta explică, de asemenea, exigența de realism a spectatorului”.

Iată deci că în contextul unui program TV, în care filmul este integrat de telespectator „ca oricare altă informație mediatizată (de mass media — n.n.)”, realismul nesimulat, fără com-

O recunoașteți pe Ali Mac Graw inter-preta din *Love Story*? Astăzi în vîrstă de 43 de ani, dezamagita de experiența ei la Hollywood, ca și alți actori care au crăit gloria efemeră din „uzina de vise”, artista debutează la TV în serialul *Meandre războiului*, în care joacă alături de Robert Mitchum. Interesele comerciale primind, ea a fost declarată brusc „big star”. Iar cînd cineva devine o stea de prima mărime — declară Ali — și după *Love story* nu era nimeni mai mare decît mine, devine ușor ținta criticilor atotștutori”. Bineînțeles că și viața ei personală (casatoriile cu producătorul Robert Evans și cu actorul Steve McQueen) a fost exploatată publicitar. Nimeni nu a mai avut însă timp pentru artista Ali Mac Graw. „Sîmna mînată să fii întrebată dacă dorești să fii un star și să pornești cu o enormă stralucire, dar este greu să ajungi într-adevăr pe înălțimi”. Și adaugă cu convingere, facînd primul pas în filmul de televiziune „Aș vrea să fii luată în serios ca actriță”.

Exista vreo șansa ca rivalitatea cinematograf-telefilm să fie convertită într-o colaborare cu rezultate artistice palpabile? Acum putem spune „da”. Un exemplu concludent e procedeul realizării în comun al filmelor pentru marele ecran și în varianta de serial sau feuilleton pentru micile ecrane.

Recent, din colaborarea televiziunii noastre cu Casa de filme Cinci s-a născut „romanul feuilleton” serial t. v. **Fram** în regia Elisabetei Bostan, care a semnat și filmele **Salimbancii** și **Un saltimbanc la Polul Nord**, prezentate anterior în sălile de cinema. **Fram** s-a înscris printre primele producții pe care televiziunea română le-a programat imediat după debutul emisiunilor color. (Carmen Galin în rolul Fanny)

promisuri, operind în miezul vieții, dezbătând marile dileme contemporane și acționând introspectiv, în climatul oamenilor obișnuiți, care privesc la televizor seară de seară, este o exigență fundamentală pentru arta micului ecran. O schimbare radicală se produce. „Nu se mai poate porni de la filmul scris, ci de la filmul perceput...” avertizează Chevasu. Raportul nou pe care-l determină mecanismul specific recepției filmului la TV exclude cucerirea spectatorului cu situații și eroi „ca-n filme”. Acestei cerințe noi i-a răspuns **Marty** acum trei decenii, cînd i-a pus în fața unei creații fără precedent pe cineaștii și criticii ghidați de vechile canoane

Star-ul coboară din înălțimile celeste

Un adevăr pe care unii i-l impută

dar cu care televiziunea se mîndrește este că ea a destrămat faima poleită a vedetelor de cinema. Fellini merge chiar mai departe, acuzînd „desacralizarea” spectacolului de film în totalitatea lui. „Cel care deține televizorul — arată el — este stăpînul televiziunii. Aceasta nu se întîmplă nici la teatru, nici la cinema unde spectatorul nu se simte proprietarul teatrului sau al cinematografului. Ba chiar trebuie să pleci de-acasă, să faci coadă sau să plătești biletul, să intri în întuneric, să te așezi, trebuie să fii complet îmbrăcat — nu doar în pantaloni sau halat. La televizor acest climat nu există...”

Faptul că „ritualul laic” al adunării într-o sală de spectacol pentru a asculta în comun cu alții mesajul cineastului și a-l diviniza pe star-ul ecranului de pînă a fost spulberat... electronic, face ca steaua — odinioară întangibilă — să descindă acum în casa fiecăruia, să-și poată cunoaște mai bine semenii pentru a li se putea adresa în intimitatea unei comunicări apropiate. E un câștig, e o pierdere?

Cu cîțiva ani în urmă, înainte de a face excelente filme pentru televiziune — cum a fost, de pildă, **Un plan pentru doamna Cimino** — Bette Davis deplîngea soarta star-urilor din zilele noastre: „Vorbiți de vedetele feminine actuale? Le găsesc tot atît de talentate ca acelea dinainte de război. Ceea ce le reproșez este că sînt prea aproape de oameni, nu stabilesc o distanță suficientă. Spectatorii au nevoie de mister...”

Ei bine, tocmai la acest mister pe care-l ofereau preceptele „star system”-ului, au renunțat actorii de prim rang din convingere, chiar dacă au avut de îndeplinit riscuri profesionale și materiale.

Rock Hudson, al cărui profil viguros, cuceritor, l-a recomandat încă de la debut pentru filmele de acțiune (de la western-uri pînă la drame de război) a decis într-o zi că nu mai vrea să fie star. Motivul? „Cred în anumite valori, în pudoare... Hollywood-ul s-a schimbat mult față de preferințele mele... iată de ce m-am gîndit în cele

spățiu și un timp al său. Începutul îl face Maya Deren cu **Capcane de dupe-emiază** din 1943 (filmul are, cel drept, un personaj), apoi Kenneth Angen, Curtis Harrington și Gregory Markopoulos, cu filme aproape în totalitate confesii.

Această a doua avangardă folosea și obiectele cele mai comune drept elemente abstracte, dar adăuga o (nebanuită pînă atunci) folosire a capacității de exprimare prin dans. Cu precădere pe coasta de vest a Statelor Unite, diverși autori experimentează noi procedee tehnice inclusiv electronice, în explorarea relației film-muzică. Or, tocmai acest accent pus pe alte arte avea dealtfel să aducă și sfîrșitul mișcării (cam prin 1954) întrucît multe din respectivelor producții nu aveau vitalitate, erau statice, arătau la fel cu filmele tradiționale de care căutasera să se desprindă.

A treia avangardă s-a format din oamenii ce au beneficiat de experiența bună și proastă a primelor două. Cunoscută mai ales sub numele de cinematograful underground, ea se impune la începutul anilor 60. Cineaștii urmăresc crearea unei realități noi, filmice, și pentru asta filmează cu aparatul în mînă, tale în fotogramă, folosesc efectul dramatic al granulației mărite, zgîrlie pelicula, rup continuitatea, filmează accelerat, zgîrlie aparatul. Printre ei — și mai vechii Stan Brakhage, Gregory Markopoulos sau Bruce Baillie, dar și nou veniții Ben van Meter, Andy Warhol, Storm de Hirsch — în SUA, austriacul Peter Kubelka, germanii Edgar Reitz, Brigit și Wilhelm Hein în Europa, restrîngîndu-ne la cîteva nume doar, din lipsa de spațiu. Îndrăzneala formală a filmelor lor, care, la fel ca în anii 20, pot șoca la prima vedere, are de cele mai multe ori o acoperire ideatică, înovează în gîndirea cinematografică. Ironia soartei a făcut chiar ca principalii beneficiari ai acestor noutăți să fie tocmai cinematograful tradițional, care le-a preluat cu mult succes, înglobîndu-le în arsenalul său de mijloace de expresie.

A treia avangardă mai trăiește încă și iată că a și apărut a patra. Primele trei au realizat filme, așa cum ne-am obișnuit de la Lumière și Méliès încoace, adică folosind o peliculă care, urmare a unor procese foto-chimice, reține pe ea o imagine proiectabilă pe un ecran, dacă prin ea trece un flux luminos. Cea de a patra, în schimb, încearcă să obțină efecte cinematografice fără peliculă. Poartă un nume cam monstruos pentru o artă: **cineatograful expandat**. Dispozitivele proiectate pe trupuri de dansatori îmbrăcați în alb sau pe obiecte în mișcare, orgile de lumini, tuburi catodice și banda video, stroboscopul, ecranele multiple și razele infraroșii, computere și chiar sculptura cinetică, sînt deocamdată instrumentele cu care acest nou tip de spectacol manevrează substanțele cinematografice fundamentale: lumina și timpul.

Realizările primelor trei etape din scurtă, dar bogată istorie a filmului fără actori sînt astăzi prezentate în cinemathecele din toată lumea. Ce se va întîmpla cu noutățile aduse de ultima etapă rămîne de văzut.

Aura PURAN



din urmă că trebuie să fiu luat în considerare doar ca actor, nu ca star... Pierzând aureola unui star, vreau să recuperez o dimensiune mai umană, mai adevărată... Vreme de mai mulți ani, am respins aproape toate filmele ce mi s-au propus." Jucând în teatru — pe Broadway și apoi la Londra — devenind chiar interpret de musicaluri în care a cântat și a dansat, Rock Hudson aștepta ziua care nu l-a ocolit. Noul său debut? (dacă se poate spune astfel)? Televiziunea! „Televiziunea m-a redescoperit. Am revenit grație înzestrării mele artistice, nu doar pentru frumusețea mea și fizicul meu athletic. Și asta este ceea ce contează pentru mine!" (După un serial polițist **Dosarele Rockford**, regizorul Jerry London l-a distribuit în rolul Adam Trenton în serialul **Roșile**, adaptare după romanul lui Alex Haley. Trăind cu fervoare pe ecran abisurile sufletești ale vicepreședintelui societății „National Motors”, un personaj mereu pândit de capcanele lumii de junglă în care trăiește — atît în profesie cît și în familie — actorul s-a regăsit în cea mai bună formă, de astădată exclusiv artistică. Succesul internațional a fost categoric, iar cel care absentase voit de pe marele ecran atîția ani a cîștigat rămășagul că nu-și va pierde publicul și nici talentul dacă nu va accepta orice (Ca Marion Brando, zice el, care nu a ezitat să se dezbrace în filme — aluzie la **Ultimul tango la Paris**).

Și tot în televiziune și-a aflat un nou drum ascendent Barbara Bel Geddes (Ellie Ewing din **Dallas**), pe care presa a supranumit-o „prima doamnă a televiziunii americane”. Deși a debutat pe scenă pe Broadway, în regia lui Elia Kazan, iar la debutul pe ecran se afla în fruntea distribuției alături de Henry Fonda,

(Noaptea cea mai lungă — 1947). Barbara a refuzat să joace în filme doar pentru a fi remarcată prin frumusețe sau talente. Ca și alți actori, în concepția cărora pretențiile asupra fizicului fac loc celor de ordin spiri-

Marea carieră poate începe și pe micul ecran

tual, Barbara a refuzat conflictele „pasionale”, în favoarea unor roluri, ce e drept mai puține, dar mai adevărate. Astfel a ajuns să debuteze pe micul ecran în regia lui Alfred Hitchcock, dar veritabila încercare a talentului ei a venit la maturitate, în serialul care i-a oferit rolul unei femei deosebite: cu tandrețe și răbdare încearcă, de la episod la episod, să potolească discordiile și să reinvie armonia familială nimicită de goana după bani a clanului Ewing.

Și de asemenea Ginger Rogers, Lana Turner, Mirna Loy au reapărut... de astădată pe genericul celor mai recente filme sau seriale.

În împlinirea celui mai mare public de premieră

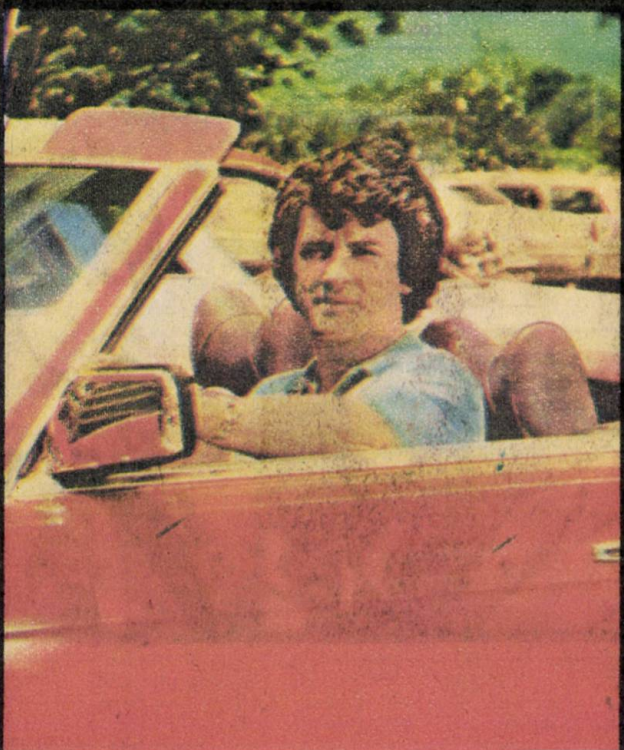
Înspăimîntați de creșterea spectato-rilor la TV, responsabili producției și distribuției de film din Franța au dat încă acum doi ani alarma: „170 de milioane de spectatori, anual, în sălile de cinema, sînt ostatecii a patru miliarde de telespectatori de film cărora le finanțează aproape integral programul favorit”. Evident, semnalarea se referă la filmul de cinema difuzat pe micul ecran, care ar urma ca, din 1984, să fie trimis la domiciliul doritorilor printr-un al patrulea canal, mult mai repede după premiera în cinematografe. Soluția? Pe de o parte, continuarea producției de filme, de romane-foleton, de seriale. „Sînt romane — spune Jeanne Moreau — după care nu ne putem imagina un film de o oră și jumătate, ci mai scurt”. Acesta ar fi un motiv. Dar nu singurul și nici cel mai important. „Nu m-am văzut la televiziune — constată Jean Lefebvre — decît în filme de cinema; dar dacă mi se va propune un bun subiect, voi fi încîntat să joc într-un mare serial. Dacă o voi face, mă voi consacra total lui, căci este o activitate care se adresează milioane-lor de telespectatori!” Iar Maurice Biraud sublinia: „TV ne permite să păstrăm un veritabil contact cu publicul”.

Este ceea ce cred astăzi și două stele de primă mărime: Raquel Welch și Ana Margret. Ele nu socotesc că și-ar pierde publicul în cinematografe debutînd la TV în roluri care nu le mai celebrează doar farmecul, ci și inteligența actricească. Primul film

De la **Dallas** citire... Înțeleapta Miss Ellie
(Barbara Bel Geddes).



Un duios Bobby
(Patrick Duffy).



TV al Raquelei Welch, în care deține rolul unei tinere femei indiene ce luptă pentru supraviețuirea neamului ei (*The legend of walks woman*) a realizat în scurt timp un record absolut de vizionare pe întreaga istorie a televiziunii de peste ocean. Urmîndu-i exemplul, Ann Margret a apărut anul acesta în rolul unei mame care, știind că va muri de cancer, caută familii dornice să-i adopte pe cei zece copii ai săi. Filmul TV, intitulat *Cine-i va iubi pe copiii mei?*, nu este rodul fan-teziei: scenaristul Michael Bortman reia un caz real, din anul 1952, din statul Iowa.

Ajuns la apogeul carierei sale cinematografice, Robert Mitchum — socotit a fi un „Gary Cooper în viață” — a acceptat, la cei 65 de ani, un rol de anvergură într-un serial de 18 ore, realizat în șase țări: *Meandrele războiului*, evocînd pe trei fronturi diferite marea înclăștare a celui de-al doilea război mondial. Nici Laurence Olivier nu mai consideră astăzi televiziunea „cinematograful săracului”, dovadă că a interpretat cu brio rolul avocatului Clifford Mortimer din filmul *Călătorie în jurul tatălui meu*, care a fost distins cu mai multe premii internaționale.

Pe de altă parte, există și o posibilitate de a opune rivalității — cooperarea, cu rezultate ce se cer încă studiate în perspectiva extinderii posibilităților de alegere ale telespectatorului (televiziunea prin cablu, videocasetele, videodiscul, mondviziunea...). Este practica recent introdusă de a realiza același film și în variante TV, sub formă de serial, ceea ce permite utilizarea în comun a marilor actori și a marilor regizori. Lino Ventura, Michel Bouquet și alții au alcătuit distribuția adaptării în comun a romanului „Mizerabili” de Victor Hugo, în regia

lui Robert Hossein. Desigur premiera pe micul ecran a fost distanțată față de cea din cinematografe. Max von Sydow, în rolul inginerului explorator din filmul *Zborul vulturului* în regia lui Jan Troell, este de asemenea ac-

Micul ecran a redat actorului locul meritat în ecuația creației

tor de film și TV, în același timp. Aparut în 1982, filmul realizat în coproducție internațională, a cunoscut o variantă „tele” de trei episoade, putînd fi difuzat pe micul ecran din primăvara lui '82. Și la noi această formă s-a dovedit fructuoasă, fiind folosită cu succes, între altele, la realizarea T.V. *Fram* în regia Elisabetei Bostan.

N-ar fi exclus ca, pe această cale cinematografică să cîștige o mare șansă — cea a supraviețuirii — în acele țări unde producția de film este grevată de numeroși factori de risc (resursele producătorilor care vor să-și mărească rapid încasările prin filme de sex și violență, creșterea fără limită a pretențiilor „monștrilor sacri”

în privința sumelor de contract, incompleta utilizare a forței de muncă din studiouri, sistemul învechit de producție al studioului-atelier și nu „în locație” etc.). Pentru actori, ca și pentru regizori, micul ecran devine un sprijin tot mai puternic. „Televiziunea — scrie fostul director al Institutului de film suedez Jorn Donner — ea singură, de fapt, poate să asigure continuitatea producției”. Reflectînd asupra dificultăților financiare crescînde pe care le-a întâmpinat Bergman pe ultimele sale filme, Donner avertizează: „... capacitățile profesionale ale creatorilor din domeniul filmului se pierd încetul cu încetul...” Iar Bergman însuși, anunțînd că se retrage de pe marele ecran după filmul *Fanny și Alexander* a precizat: „cu arta cinematografică nu mai putem schimba nimic. Un alt mijloc, televiziunea, mai poate revoluționa ceva.”

Meditînd la evoluția raporturilor — astăzi — tot mai strînse — între actori și TV este cu neputință să nu-ți amîn-tești fie cartea lui Ray Bradbury de acum trei decenii, fie filmul realizat după ea de către François Truffaut: *Fahrenheit 451*. Anticipînd o societate audiovizuală „perfect — inuman de... perfectă!” — Bradbury imaginea posibilitatea ca, înlocuind pereții unei camere cu ecrane TV să poți, la oră fixă, să-ți dai rendez-vous cu inter-preții unei piese și, aflîndu-te astfel în mijlocul lor, pe o „scenă casnică” am zice, să-ți joci rolul favorit... ca dile-tant, așa, doar de plăcere!

Să fie oare acesta, în ultimă instanță, viitorul pe care-l rezervă televiziunea actorului, dacă și cînd va de-veni ea însăși „marele ecran”?

Eugen ATANASIU

Unduioasa Pamela
(Victoria Principal).



Neliniștita Sue Ellen (Linda
Gray, alături de Jared Martin).



Șturlubatica Lucy
(Charlene Tilton).



Actori- cîntăreți și cîntăreți- actori

Cînd două stele
se privesc drept în ochi:
Robert de Niro și Liza Minnelli

Ar fi o simplă speculație dacă am folosi drept trambulină de lansare a acestor însemnări amănuntul că, încă de la începutul intrării sale într-o nouă eră, cea vorbitoare, filmul a și ademenit un cîntăreț. Este adevărat că prima ființă auzită pe ecran, în 1927, în *Cîntărețul de jazz* al lui Alan Crosland, este Al Jolson, pe atunci o celebritate a music-hall-ului, dar faptul în sine mi se pare nu atât o premoniție a complicatelor raporturi de mai târziu ale cinematografului cu lumea cîntecului, cît o dovadă a menținerii temerilor în fața cuvîntului rostit, a aprehensiunilor ce însoțeau totuși renunțarea la tăcere. Cîntecul mingia mai plăcut urechile spectatorului, chemat acum să îndeplinească și realitatea sonoră. Probabil că nu întîmplător Chaplin, după lungul și înfrîngătorul său război cu filmul vorbitor, cînd se va hotărî — abia în 1934 — să-și facă auzit glasul pe ecran, în *Timpurii Noi*, dintre cuvintele emise de diferite aparate se va desluși faimoasa melodie „Alerg după Titina”.

Nu-i va trebui însă prea mult timp celei de-a șaptea arte pentru a-și pune la punct un sistem bine articulat, din care să fie exclus aleatoriu, relațiilor sale cu mesagerii cîntecului, un sistem de maximă eficiență a producției. Musical-ul, mai apropiat de convențiile basmului decît ale operei — cum sînt tentați unii să creadă — descinzînd din universul tuturor minunilor, creator de topos-uri proprii (acoperișurile, străzile, podurile sau locul pădurilor de aramă și de argint) a născut o armată de actori, cîntăreți și dansatori totodată, unici prin talen-

tul (obținut cu prețul unor istovitoare exerciții) de a da o expresie unitară melodiei și mișcării. Pentru marile vedete ale acestui gen, așa cum îl cunoaștem din epoca lui clasică (anii

**Constatarea
unui critic:
Actorul de film
nu mai este
astăzi,
ca tot omul,
o trestie
gînditoare,
el a devenit
o trestie
cîntătoare!**

'40, '50) sau epoca modernă (anii '60, '70) pentru Judy Garland, Gene Kelly, Bing Crosby, Doris Day iar în anii din urmă Julie Andrews, Barbra Streisand, Liza Minnelli, cîntecul nu este

un intermezzo între două desfășurări epice, ci o prelungire a unui sentiment imposibil de mărturisit altfel decît pe note. De aici organicitatea integrării lui în țesătura filmului. (Cînd Jacques Demy va încerca, în 1963, în *Umbrele din Cherbourg* să realizeze, pe urmele experimentelor americane, o povestire cinematografică totalmente cîntată — nici pînă azi nu s-au stins unele indignări — neavînd interpreți-totali din familia celor mai sus amintiți a recurs la dublarea actorilor). Perfecta sălășluire a darurilor actoricești cu cele muzicale în ființa aceluiași artist o dovedește și apariția cu bune rezultate a unora dintre vedetele mulșcal-ului în filme de o cu totul altă factură: să ne-o amintim pe Judy Garland în *Procesul de la Nürnberg*, pe Barbra Streisand în *Cel mai frumos an* și *Ce se întîmplă doctore?*, pe Julie Andrews în *Cortina sfîșiată* de Hitchcock; sau de intensă solicitare dramatică a Lizei Minnelli în filmul politic al lui B. Fosse, *Cabaret*. Dar nu este tocmai cinematograful arta care să-și ajungă sie însăși să se dezvolte autarhic. Ochiul admirației, dar și — să nu ne facem iluzii — pus pe calcule al filmului a tras de nenumărate ori către cîntărețul cu glorie deja consolidată și a cărui apariție pe ecran ar fi însemnat un transfer sigur, de succes. „Devorarea de nouate”, la toate nivelurile, una dintre tendințele societății contemporane, definită ca atare de către sociologul Abraham Milles, include și vînațoria de cîntăreți. Remarca are temelii speciale cu precădere în interiorul raporturilor comerciale ale filmului cu cîntecul,

pentru că există, din fericire, și rațiuni mai puțin mercantile. Dar, despre acestea, ceva mai încolo. Deocamdată, să ne aducem aminte că mai nici unul dintre așii rok-ului și a ye-yé-ului nu a izbutit să se impună drept interpreți de film. Toate peliculele — numeroase — cu Elvis Presley, Gianni Morandi, Johnny Holliday, Sylvie Vartan, Rita Pavone, Sheila, Adamo, Dalida, șint, de fapt, pretexte pentru punerea în valoare a ipostazelor de cîntăreți, importanța lor fiind în primul rînd una sociologică, de document al timpului. Vijeliile stîrnite, de-a lungul vremii, de un Presley, Holiday, în ultimii ani de John Travolta, Julio Iglesias, cifra fantastică a discurilor vîndute de ei s-ar putea să fie mai bine înțelese și datorită imaginilor conservate pe peliculă. Desigur, cine are norocul sau grija de a încăpea pe mișcările unui regizor care urmărește altceva decît profitul imediat, poate lăsa, în urma trecerii sale pe platouri, rezultate onorabile, cum sînt cele ale unui Celentano în *Serafino* (de Pietro Germi), sau Massimo Ranieri în *Mettello* (al lui Mauro Bolognini). Ajunși aici este cazul să subliniem că marii cîntăreți, cei mai mulți dintre ei, atunci cînd s-au hotărît să colaboreze cu filmul, au impus drept condiție de bază aceea de a nu cînta. Așa s-a născut strălucita carieră cinematografică a lui Yves Montand, de numele căruia se leagă cîteva din marile filme politice ale anilor noștri, rolurile lui Brassens sau Aznavour (*Porte des Lilas* de René Clair, *Trageți în pianist* de Fr. Truffaut), ale lui Frank Sinatra (în *De aici spre eternitate*, al lui Zinnemann), Vladimir Visotki (*Cum l-a însurat*), Jacques Brel (*Riscurile meseriei* de A. Cayatte) sau Maria Callas (*Medeea* de Pasolini). Este și acesta un mod de afirmare a unui orgoliu ce interzice comoditatea exploatarei unui succes deja agonisit. O astfel de experiență și-au asumat-o și interpreții noștri Nicolae Scăreanu

(prestigiosul bas al Operei Române a fost un remarcabil Miron Iuga în ecranizarea lui Mircea Mureșan după *Răscoală*), Anda Călugăreanu, partenera lui Kallaghin, în filmul Adel Pistiner, *Stop-cadru la masă*. Desigur, experiențele nu trebuie absolutizate sau uniformizate. Se cunosc atîtea și atîtea colaborări oneste și cordiale ale cîntăreților cu cinematograful, unele chiar născute din dorința de a sluji personalitatea unor artiști, precum cele în care evoluau Maurice Chevalier, Jan Klepura, Jeanette McDonald, Josef Schmidt, Mario del Monaco, Mario Lanza (unele dintre ele aveau și un pronunțat caracter biografic).

Greu de închipuit ca cinematograful să nu arate lumii și cealaltă față a medaliilor, cu alte cuvinte ca anumiți actori să nu devină pentru noi, mai mult sau mai puțin timp, după necesitățile rolului, după îndemnul unor mode sau întorsăturile vieții — cîntăreți. Desigur, într-o meserie integratoare, cum este cea de interpret de film, „a te descurca” și într-ale muzicii este aproape obligație. Numai că unii au transformat cerințele scenariului în adevărate momente de strălucire și, probabil că multă vreme de acum încolo, exemplul desăvîrșit rămîne Marlene Dietrich cu al său „Ich bin von Kopf bis Fuß”, melodie din *Îngerul albastru* al lui Sternberg, ce conține în ea însăși definiția personajului.

Cînd cu mai bine de douăzeci de ani în urmă vedeam filmul lui Riazanov, *Noapte de carnaval*, nu ne imaginam că acel cîntecel numit „Cinci minute” îi deschide drumul noii actrițe care este astăzi Liudmila Gurcenko. Avea în spate exemplul acelei uluitoare actrițe totale care a fost Liubov Orlova, protagonista comediei lui Grigori Aleksandrov, *Toată lumea, ride, cîntă și dansează, Circul, Volga-Volga*. Primăvara.

Cu aplicație și farmec s-au supus rigurilor filmelor muzicale, și Sophia

Loren, și Peter O'Toole în *Omul din La Mancha* (plină de haz autoironic remarca lui O'Toole „cînd cînt eu și Richard Burton se schimbă fața Angliei”), actorii noștri Violeta Andrei și Florin Piersic în *Eu, tu și Ovidiu*, Carmen Galin și Octavian Cotescu în *Saltimbancii*. Uneori, cîntecul a acaparat cu totul cariera unor actori, cum s-a întîmplat cu Serge Reggiani, „Triumfătorul dezertor din teatru și cinema”, cum a fost numit. Pentru cinefilii, el rămîne tragicul partener al Simonei Signoret din *Casca de aur* („căderea” în 1952 a filmului lui J. Becker, relansat de critică după mulți ani, a marcat profund cariera lui Reggiani), dar pentru cei care frecventează mai puțin cinematecele, artistul este, în primul rînd, „un om care cîntă” (definiția îi aparține), apărătorul purității sentimentelor, al lumii copilăriei („Vino, băiețelul meu”, „Copilul și avionul”, „Arlecchinul” — iată titlurile cîtorva dintre piesele sale).

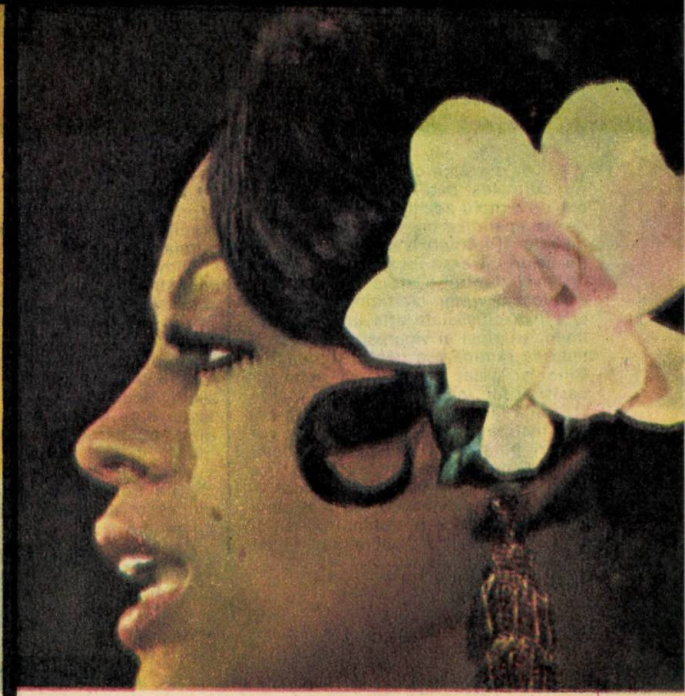
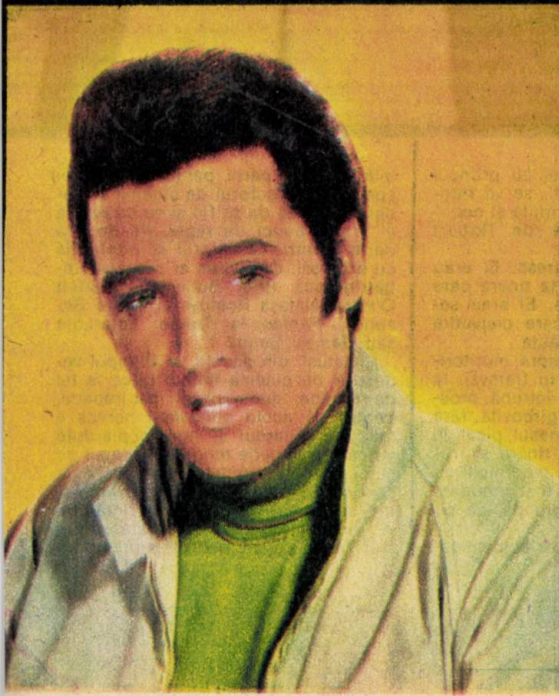
Nu de puține ori drumul muzicii a fost continuat și dincolo de ecran. Cu 10—15 ani în urmă, cu deosebire în Europa, bîntuia o adevărată modă a discurilor realizate de actori; publicistul Jacques Cannette ajunsese la concluzia că „actorul de film nu mai este astăzi, ca tot omul, o trestie gînditoare, el a devenit o trestie cîntătoare”. Brigitte Bardot lansează pe disc cîntecul „C'est rigolo, c'est rigolo”, Bourvil — „Salade de fruits, jolies, jolies”, Anthony Quinn „I love you”, Annie Girardot și Jeannine Moreau nu rezistă nici ele ispitel (aceasta din urmă a susținut și un recital la Théâtre de Ville).

Au fost urmați de Emmanuelle Riva cu cîntece pe texte proprii, de Laurent Terzieff cu un album muzical pe versuri inedite de Boris Vian, de Michel Piccoli cu 17 înregistrări inspirate de cartea Elisei Triolet, „Inspectorul minelor”. După cum se vede, ambițiile sînt, uneori, mari de tot!

Magda MIHĂILESCU

A fost și va rămîne Elvis Presley

Un profil „de milioane”: Diana Ross



Actorul de film

Bătrînețea monștrilor sacri

A fost odată Hamlet: Iakentii Smoktunovski

A fost o vreme cînd cinematograful nu cunoștea bătrînețea, iar moartea era un simplu accident, o festă jucată de un apendice cu prea multă personalitate (Rudolph Valentino) sau de un avion care se încapătina brusc să nu mai zboare (Carole Lombard).

A fost o vreme cînd cinematograful era în exclusivitate arta unor oameni tineri, frumoși și viguroși care promiteau să rămînă așa pentru totdeauna. Cine își putea imagina că ochii albaștri ai lui Jean Gabin își vor pierde vreodată limpezimea, sau că picioarele înaripate ale lui Fred Astaire vor coborî pe pămînt într-un mers nesigur? Cine putea crede că o femeiușcă sveltă și plină de nuri ca Simone Signoret va deveni o matroană grasă și lăbărtată, cu chipul obosit și resemnat, sau că feciorelnica Lilian

Gish, simbol al madonei cu pruncul în *Intoleranța* lui Griffith, se va transforma într-o bunicuță sfrijită și nepuțincioasă în *O nuntă* de Robert Altman?

Nimeni. Așa era și firesc. Ei erau monștri sacri ai unei arte tinere care imortaliza chipuri tinere. Ei erau semizei unui Olimp în care clepsidra timpului nu avea ce căuta.

Timpul acționează asupra muritorilor de rînd. Pe stradă, în tramvai, la piață, acolo ne putem întreba prostete: oare băbuța asta girbovită, fără dinți, cu părul rărit și nasul picat în gură o fi fost vreodată tinără și frumoasă? Și moșul ăsta pipernicit cu miinile tremurînde o fi fost vreodată chipeș și puternic? Acolo da. La cinema nu.

Această neacceptare este justifica-

bilă. Pe de o parte, pentru că în ochii spectatorilor actorul de cinema e model („Ce n-aș da să fiu și eu ca ea/ ca el!”) sau punct de reper. Pe de altă parte, pentru că actorul se confundă cu eroii săi. Oare cum ar putea să îmbătrînească Rhet Butler și Scarlett O'Hara, Natașa Rostova și Pierre Bezuhov, Fanfan la Tulipe, Lola-Lola sau James Bond?

Și totuși, din păcate, în Olimpul vedetelor de cinema timpul trece la fel de repede, poate chiar mai repede, pentru că acolo consumul nervos e mai mare, fardul și noaptele pierdute strică mai repede tenul, amestecul de stimulente și tranchilizante subrezesc psihicul. Și acolo fac ravagii flageliurile secolului — cancerul și infarctul — iar teama de bătrînețe este cu atât mai mare cu cît pentru mulți actori

frumusețea, prospețimea și vigoarea sînt principalele atuuuri.

Pe unii vîrsta îi scoate fără drept de apel din competiție după ce ani de-a rîndul fuseseră idoli publicului, iar eventualele reveniri sporadice nu sînt decît un jalnic memento ce stîrnește răutăcioase curiozități sau cumplite stringeri de inimă. Ce altă reacție a putut produce apariția pe ecran în anii '70 a celebrelor sex-simboluri de acum patru decenii, Gloria Swanson și Mae West în *Aeroport 75* și respectiv *Myra Breckenridge*?

Alții au puterea să se retragă singuri cînd vîd că se întrezărește apusul gloriei. Greta Garbo rămîne pînă azi exemplul cel mai celebru. Simțind un asemenea impuls, Marlon Brando încearcă chiar să-l teoretizeze: „Renunțarea la actorie, iată semnul maturității”. Oare nu conștiința acestei maturități i-a făcut pe Brigitte Bardot și pe Doris Day să părăsească ecranul?

Mulți însă continuă cu dăruire și cu încăpăținare, exhibîndu-și ridurile, obrajii căzuți și petele de bătrînețe, luptînd cu boala (John Wayne făcea filme între două operații de cancer, iar Henry Fonda juca de multă vreme cu stimulator cardiac). Și poate că în asta constă adevărata tinerețe a acestor oameni care, în ciuda unor piedici pentru alții de netrecut, nu vor să abandoneze.

Fiecare adoptă altă strategie

Există, de pildă, actori care își asumă fără complexe vîrsta. Laurence Olivier, irezistibilul amiral Nelson, frumosul Hamlet al anilor '40, neînfărcatul Henric al V-lea, devine bătrînul de o elegantă desuetă care patronează mica romanta a celor doi adolescenți din filmul lui George Roy Hill, sau neputinciosul rabin care se prăpădește cu zile vîzîndu-și flul ajungînd cîntăreț de jazz în remakeul lui Richard Fleischer, sau sadicul nazist cu veleități de stomatolog din *Maratonisul*, sau, dimpotrivă, îndărătnicul vînător de naști, plin de umor și de curaj din *Băieții din Brazilia*. Vocea l-a slăbit, ochii i-s-au micșorat parcă îndărătul lentilelor, minile i-s-au contorsionat de reumatism, mișcările îi sînt greoaie și totuși personajele lui rămîn impresionante prin minuțiozitatea compoziției și prin farmecul pe care îl degajă.

Mai puțin inclinat spre compoziție, Jean Gabin se joacă pe sine. Pater Familias energic și tenace, hotărînd fără vot consultativ soarta clanului său (*Clanul sicilienilor*), obsedat de ideea de dreptate și de adevăr (*Dol oameni în oraș*, *Verdictul*), el rămîne un om de acțiune, un om al impulsurilor violente pe care doar înțelepciunea vîrstei reușește să le mai pondereze, un om la care blîndețea alternează pe neașteptate cu furia și umorul caustic cu muțenia plină de tîlc. În această latură instinctuală a temperamentului său regăsim reminiscențe ale eroilor care i-au marcat începutul carierei: tinerii de condiție modestă aflați într-un fel sau altul în afara legii și pe care dragostea îi pierde (*Suflete în ceață*, *Noaptea amintirilor*, *Pépé le Moko*). Junele prim, care trezeau pasiunea Michèlei Morgan pe ecran și a

Marlenei Dietrich în viață, devine un bătrînel rubicond, cu mersul îndesat, cu privirea scăpărînd de inteligență și de șiretenie.

Să nu ne imaginăm că aceste treceri se produc ușor și fără momente de criză. A învăța să îmbătrînești este o lecție dură chiar și pentru un bărbat și ea se deprinde cam pe la 50 de ani. O asemenea criză explică printre altele absența de pe ecran a lui Henry Fonda în perioada 1948—1955. Tînrul zvelt și elegant pe care costumul pe vremea lui Lincoln îl prindea la fel de bine ca și ținuta de cowboy (*Draga mea Clementina*) sau ca hainele modeste ale muncitorului emigrant în California (*Fruitele miniei*) este nevoit să-și caute noi „tipare”. Metamorfozarea e discretă, demnă de „vedetă care a știut să treacă neobservată”, așa cum îl caracteriza de curînd un critic. Paradoxul discreției merge pînă acolo încît el, actorul căruia i se datorează succesul unor filme ca *12 oameni furioși* sau *Un candidat la președinție*, el e marele absent de pe lista Oscarurilor. Omissionea se repară în ultima clipă, atunci cînd Fonda e mult prea bolnav ca să-și mai primească personal distincția, ea fiind înmînată fiicei sale, Jane. Mult disputată statueta îi revine pentru ultimul său film — *Pe lacul aur*.

Un film blînd, duos și trist ca o zi

de toamnă tîrzie. Toamnă tîrzie a unui mare actor care își joacă aici propriul său personaj: un bătrîn cardiac ciufut și temător de moarte, care ascunde în sufletul său nebanuite disponibilități de tandrețe, nebanuite energii aproape juvenile, nebanuite resurse de a supraviețui. Ultimul rol al lui Fonda este o mărturie nu numai de măiestrie actricească, dar și de forță umană.

Există actori care în ciuda trecerii anilor își păstrează amploaui, desigur adaptîndu-și la noua lor înfățișare. Se poate spune, de pildă, că John Wayne a murit cu pistolul în mînă ca un cowboy etern ce se afla. Testamentul său spiritual este filmul lui Don Siegel, *Pistolarul*. Povestea bătrînului cowboy care află că are o boală necrutătoare și care dă o ultimă bătălie împotriva bandiților ce amenință orașul, este o tulburătoare trimitere la povestea lui Wayne însuși. Actorul, condamnat și el, privește împăcat similitudinea: „Mă întreb de ce unii oameni tremură cînd vorbesc despre tema acestui film”. Așa arată sfîrșitul lui Ringo Kid (*Diligenta*), și al lui Kirby Yorke (*Rio Grande*) și al lui John Chance (*Rio Bravo*) și al altor arol din Vestul Sălbatic care au murit odată cu Marion Michael Morrison, cel pe care cinematograful l-a botezat John Wayne și prietenii — Duke.

„Îmbătrînim, dar să nu ne pierdem umorul” (ne avertizează Bette Davis)



Dacă Wayne a personificat toată viața forță și acțiunea, David Niven a fost dintotdeauna imaginea inteligenței și a eleganței. Supranumit „gentlemanul impecabil chiar și în pijama”, Niven trece pe nesimțite de la comedia sentimentală la cea de aventuri, punctul de graniță fiind rolul lui Phileas Fogg din **Ocolul pământului în 80 de zile**. Derulind înapoi filmul carierei sale, Niven pare aproape neschimbat: aceeași mustăcioară subțire, aceeași siluetă suplă, aceeași expresie amuzat-ironică (pe care numai urmașul său, Michael Caine o mai are). Deși în ultimii ani cărțile sale au fost mai celebre decît filmele sale, farmecul unui personaj ca acela din **Moarte pe Nil** — unde Niven face un savuros cuplu cu Peter Ustinov — rămîne emblematic pentru o întreagă carieră.

Mentînera pe pozițiile genului care le-a adus celebritate e mai dificilă pentru actorii de musical. Diminuarea condiției fizice devine fatală, de pildă, pentru un Gene Kelly care este de-a

dreptul ridicol în **Xanadu**, unde evoluează la un moment dat pe patine cu roțile îmbrăcat în roz bombon. Iată că, prost înțeleasă, noțiunea de curaj se pune aici în termenii decenței. Decență pe care a avut-o însă Fred Astaire (e drept, mai bătrîn cu 13 ani decît Kelly) care își permite din cînd în cînd cîte un rol dramatic (**Infenul din zgîrie-nori**, **Taxiul mov**), sau Mickey Rooney care a știut să renunțe la statutul de mare vedetă cucerit în anii '40 alături de Judy Garland și să se mulțumească cu roluri de plan doi în care figura lui de copil bătrîn nu distonează (**Principiul domnoului, Armăsarul negru**).

Senectutea actorilor celebri este exploatată uneori în colectiv. Una dintre primele încercări a fost **Ce s-a întîmplat cu Baby Jane?** unde își dădeau replica două mari vedete ale Hollywoodului de altă dată — Bette Davis și Joan Crawford. Alegerea lor nu a fost întîmplătoare, deoarece această poveste a rivalității criminale



Fred Astaire n-a dansat decît o... viață

A debutat acum peste 50 de ani, dar își păstrează intactă pofta de joc (Danielle Darrieux)



dintre două foste staruri avea un anume suport real în relațiile dintre cele două actrițe. Pornind de la alte premise, filmul lui Pierre Granier-Deferre, **Plăca**, este istoria unei uri nu mai puțin înverșunată, ai cărei eroi sînt Simone Signoret și Jean Gabin. Cînd cuplul se transformă în trio (Vincent Price — Christopher Lee — Peter Cushing în recentul **Casa umbrelor lungi**) sau în cuartet (Michel Simon — Charles Vanel — Claude Dauphin — Pierre Brasseur în **Cea mai frumoasă seară din viața mea**) filmul capătă un ușor aer de Musée Grévin, care nu ne împiedică însă să apreciem la justa valoare performanțele actricești potențîndu-se reciproc.

De remarcat că în această trecere în revistă a vedetelor cu părul alb am pomenit foarte puține femei. Actrițele abandonează mai repede partida nu numai dintr-o cochetărie feminină, ci și din cauză că în general bunicile fac figurație specială. Există actrițe care și-au cucerit celebritatea la bătrînețe printr-un rol (Sylvie și **Bătrîna doamnă nedemnă**), printr-un personaj (Margaret Rutherford și simpatica detectivă amatoare Miss Marple), prin partituri pitorești de plan doi (Lila Kedrova în **Zorba grecul**). Oricît de desăvîșite ar fi, ele nu pătrund însă în elita monștrilor sacri în primul rînd pentru că le lipsește continuitatea succesului. Puține, foarte puține interprete s-au bucurat de ea: n-au avut forța (multe au sîrșit în anonimat și decrepitudine), n-au avut adevărata chemare (o căsătorie fericită le-a scos imediat de pe orbită), n-au avut talentul (păpușelele apetisante care mizau în exclusivitate pe prospețimea lor au dispărut rapid în neant) și mai ales n-au avut bărbăția. Să mă ierte feministele pentru această afirmație, dar în general au supraviețuit „femeile-bărbat”: Bette Davis, Katharine

Hepburn, Ingrid Bergman — cele care au știut să lupte cu complexele, cu boala, cu vîrsta, cu timpul.

Ce poate fi o demonstrație mai desăvîrșită de bravură decît Katharine Hepburn în *Pe lacul auriu*? Nu mă refer numai la performanțele de ordin sportiv — plonjează, înnoată, dansează — izbutite în ciuda Parkinsonului care îi clatină permanent capul. Ci mai ales la vigoarea sufletească, la amestecul de seninătate, vitalitate și sensibilitate cu care își asumă condiția. Moartea bîntuie pe undeva prin preajmă, poate prin pădurea întunecoasă de unde culege fragi, poate pe lacul de vis care își leapădă poleiala aurită îmbrăcînd haina furtunii, poate chiar în casa bătrînicioasă unde răsună, cine știe, dacă nu pentru ultima oară, „Happy birthday to you”. Au rămas departe în urmă Suzana cu leopardul ei, scilpitoarea parteneră a lui Spencer Tracy din atîtea comedii pline de vervă, fetele bătrîne care așteptau ploala sau care se îmbarcau pe „Regina Africană”.

Să nu ne pierdem umorul

Îmbătrînim, dar să nu ne pierdem umorul, pare să spună — ca și Katharine Hepburn — Bette Davis. Chiar dacă fața i s-a zbîrcit, dacă pungile îi atîrnă cu mult sub nivelul făcilor, dacă ochii îi sînt și mai exoftalmici, dacă în general are aerul unei broaște țestoase, fosta interpretă a Elisabetei nu și-a irosit nimic din personalitatea ei voluntară, dimpotrivă. Voluntarismul său capătă chiar un haz special în rolul bogătașei care trăiește la cîrți (*Jocul de cărți*), al bătrînei presu-



Unii depun armele
la primul rid.
Alții rezistă eroic,
pînă în ultima
clipă. Pentru toți,
cinematograful
rămîne un regat
al tinereții

pusă senilă care trăiește, de fapt, o a treia tinerețe (*Un pian pentru doamna Cimino*), al detectivei microfobe care își dirijează anchetele prin interpuși într-un serial TV, sau al turistei năchitoase care își terorizează doamna de companie (*Moarte pe Nil*).

O ecranizare anterioară tot după Agatha Christie (*Crima din Orient Express*) prilejuiește unui alt monstru sacru — Ingrid Bergman — o creație distinsă cu Oscarul pentru rol secundar în 1975. În rolul guvernantei suedeze, împrăștiată și fisticită, care vorbește prost englezește, „singura doamnă a Hollywoodului” (Humphrey Bogart dixit) dovedește mai mult talent decît în unele dintre filmele sale de tinerețe, unde ingenua de la Stockholm era ingenuă și atîta tot (*Intermezzo*, Adam avea patru fi, Lumina de gaz). Dealtminteri, potrivit unor exegeți, punctul culminant al carierei sale se situează în finalul ei: *Sonată de toamnă*. Și în acest caz, coincidențele autobiografice nu sînt întîmplătoare. Viața zbuciumată a unei pianiste celebre, pentru care dedicarea profesională și pasiunile colaterale au înăbușit adesea sentimentul matern, constituie o trimitere vădită la existența tumultuoasă a actriței. Egoistă pînă la monstruozitate, histrionică pînă la dedublare, eroina filmului lui Ingmar Bergman este imaginea unei infinite singurătăți, a unui eșec uman definitiv, a unei profunde nesiguranțe de sine disimulate sub aparentele înșelătoare ale vieții de artist.

Iată deci că generația vedetelor antebelice e pe cale de dispariție (Greta Garbo are 78 de ani, Marlene Dietrich

Ginger Rogers cea de odinioară
(supranumită regina dansului,) și cea de azi (alături de Yves Saint Laurent)





La orice vîrstă,
tot „cel mai frumos albastru”
(Michèle Morgan)



— 83, Fred Astaire și James Cagney
— 84), iar contingentele următoare se
supun și ele mersului ireversibil al
timpului: actorii anilor '50 au trecut
binisor de pragul maturității (Lino
Ventura joacă Jean Valjean, Serghei
Bondarciuk este părintele Serghei im-

bătrînit în sihăstrie, Vittorio Gassman
interpretează de multă vreme roluri
de tați) și tinerii de mai ieri (De Niro,
Nicholson, Dunaway, Nero, frații
Fonda, Nikita Mihalkov etc.) nu mai
sînt tocmai tineri.

Iluzia tinereții o mai păstrează doar



La vîrste diferite,
surisul unei mari actrițe (Jeanne Moreau)



cinematografiile care au început mai
tîrziu și ale căror vedete sînt în depri-
nătatea forțelor creatoare. Filmul ro-
mănesc se află și el într-o asemenea
situație. Marii noștri dispăruți sînt fie
monștri sacri împrumutați din teatru
(George Vraca, Constantin Ramadan,
Ion Manu, Jules Cazaban) față de
care filmul are mai mult o **valoare do-
cumentară** (poate cu excepția rolului
lui Vraca din **Tudor**), fie actori care
n-au apucat vîrsta senectuții (Stefan
Clubotărașu, Toma Caragiu, Cornel
Coman, Emanoil Petruț). De multe ori
rolurile de bătrîni sînt încredințate ne-
profioniștilor, care îndrumați de un
Iulian Mihu (**Felix și Otilia, Lumina pa-
lîdă a durerii**), de un Lucian Bratu
(**Angela merge mai departe**) sau de
un Iosif Demian (**O lacrimă de față**)
reuesc performanțe uluitoare. Al-
teori, în partituri episodice, sînt distri-
buiți actori de teatru pe care dintr-o
inexplicabilă uitare cinematograful nu
i-a folosit (e cazul Beatei Fredanov
căreia i se datorează una dintre cele
mai frumoase secvențe ale filmului
Trecătoarele iubiri).

Unul dintre puținii actori principali
pe care ecranul românesc i-a găzduit
de la maturitate și pînă la senectute
este Geo Barton. Începîndu-și cariera
cinematografică la 38 de ani cu **Ră-
sună valea**, impunîndu-se în elita in-
terpreților de film în 1956 cu rolul
Lică Sămădău din **Moara cu noroc**,
Barton este distribuit cu o oarecare
consecvență pînă la începutul anilor
'80. Ultimul său rol, cel din **Secvențe**
de Alexandru Tatos, ne face să regre-
tăm că talentul acestui actor nu a fost
exploatat pe măsura valorii sale.
Acum e prea tîrziu.

„Prea tîrziu” — această sintagmă cu
rezonanțe de veșnicie se aplică tot
mai multor vedete care dispar din ci-
nematograf. Dispar fără să dispară.
Iată paradoxul unei arte care ne-a
amăgit o vreme ținîndu-și, totuși, în
felul ei, cuvîntul. Pe ecran, Jean Ga-
bin și Ingrid Bergman, Laurence Oli-
vier și Simone Signoret, Geo Barton
și Gloria Swanson pot fi oricînd tî-
neri, pentru că cinematograful rămîne
regatul tinereții, o tinerețe a umbre-
lor.

Cristina CORCIOVESCU

„A fi sau a nu fi”
aceasta-i întrebarea
(Laurence Olivier
în *Hamlet*)



Memoria
marilor actori

O trilogie
care a deschis
o nouă
perspectivă
filmului istoric:
scenarist
William
Shakespeare

Laurence Olivier și Shakespeare

Era în primele clase de școală, abia împlinise zece ani, când i s-a încredințat pentru serbarea de sfârșit de an rolul „primului cetățean” din „Julius Caesar”. Micul Olivier a făcut față atât de bine, încât la următorul spectacol profesorii s-au văzut obligați să-l înalțeze în rolul lui Brutus. La reprezentație a asistat și prima actrișă a scenei britanice Ellen Terry; era în 1917. Uimită de interpretarea elevului Olivier ea a spus: „Băiatul acesta este deja un mare actor”. În anul următor, lui Olivier i s-a încredințat interpretarea în travesti a Katharinei din „Scorpiu imblinzit” și a Mariei din „A 12-a noapte”. De astă dată în sală se afla viitoarea mare doamnă a scenei londoneze, Sybil Thorndike, pe atunci în vîrstă de 35 de ani, care a spus: „Există actori înzestrați cu abilitate tehnică, Larry (diminutivul de la Laurence) este unul dintre ei; el nu va avea nevoie să o învețe, o posedă din instinct”.

Așa a fost începutul. În decursul unei cariere de peste o jumătate de secol, Laurence Olivier și-a consacrat aproape o treime din activitatea sa de actor partiturilor shakespeareene — 45 la număr. În ciuda elogiilor timpurii drumul către consacrare nu a fost scutit nici de tortura emoțiilor și incertitudinilor, nici de spini critici. Am selectat din volumul lui John Cottrell — apărut în Coronet Books, singura biografie autorizată de Sir Laurence Olivier, povestea ecranizării trilogiei sale shakespeareene: **Henric al V-lea**, **Hamlet** și **Richard al III-lea**, trilogie care a deschis o nouă perspectivă filmului istoric. Să o ascultăm.

HENRIC AL V-lea — o Anglie
războinică și patriarhală

Oricît ar părea de ciudat, citeva dintre cele mai tipic britanice filme din anii '40 au fost produse de un italian, avocat de profesie, ajuns în Anglia fără un ban și fără să vorbească englezește, ca refugiat din Italia lui Mussolini în anii '30. Se numea Filippo Del Giudice. În mai puțin de 10 ani el a ajuns unul dintre magnații industriei de film britanice.

Legătura dintre Laurence Olivier și del Giudice s-a făcut printr-un scriitor Dallas Bower. În 1938, Bower pregătise un serial după „Henric al V-lea” pentru BBC. Dar războiul a izbucnit și ca toate televiziunile aflate atunci la început de drum și cea britanică și-a încetat activitatea. Proiectul a fost dat uitării dar nu pentru multă vreme. Eliberat din armată pentru a fi numit supervisor al producției de film din partea ministerului de informații, Bower rescrie un scenariu după piesa lui Shakespeare, dar pentru marele ecran. Dificultăți de ordin financiar îl barează din nou calea. În 1942, Bower propune o dramatizare pentru ra-

dio și invita pe sublocotenentul Olivier să declame partitura lui Henric al V-lea. Del Giudice o ascultă la radio și își dă seama că Olivier este interpretul ideal. Hotărâște pe loc să facă filmul cu el. Olivier, reticent, din pricina primei sale experiențe cu o ecranizare Shakespeare în *Cum vă place* (regia Paul Czinner), pune o condiție de fapt inacceptabilă: să i se dea toată libertatea să controleze producția, distribuția, montajul și să semneze regia, ceea ce nu mai făcuse pînă atunci. Del Giudice, cu flerul său de atîtea ori verificat, acceptă sfidarea. Luat pe nepregătite, Olivier se simte copleșit. Se gîndește să apeleze totuși la un regizor de prestigiu. Îi propune lui William Wyler, care se afla în Anglia în calitate de combatant al forțelor aeriene americane. Wyler îl refuză întrucît nu se consideră un bun cunoscător al operei shakespeareane. „N-are nici o importanță, dumneata cunoște cinema și eu cunosc Shakespeare. Împreună vom face un film minunat”, îi spune Olivier. Wyler nu se lasă convins. Carol Reed și Terence Young îl vor refuza și el. Decît să apeleze la un regizor de mîna a doua. Olivier se hotărâște atunci să facă filmul singur. Ca măsură de siguranță își asigură colaborarea unui monteuer emerit: Reginald Beck, pentru ca el să supravegheze partea tehnică. Procedează la fel și pentru celelalte compartimente de creație, decor, muzică, costume, apelînd la cei mai buni. Deși scenariul lui Bower nu se mai potrivea cu intențiile sale, Olivier este destul de abil pentru a-l coopta ca asociat, dîndu-l în grijă responsabilității organizării filmărilor. Prin poziția sa la Ministerul Informațiilor, Bower îl ajută în primul rînd scînd de sub arme cîțiva actori și cîțiva tehnicieni. În toată campania sa împlină un singur refuz din partea producătorului american David O. Selznick. Olivier dorește să o ia pe Vivien Leigh, viitoarea lui soție, în rolul reginei. Dar Selznick, cel ce produsese filmul

ajuns pe primul loc al box-office-ului, *Pe aripile vîntului*, nu acceptă să i-o împrumute pe Scarlett O'Hara.

Dar nu negocierile îl frîmtau pe Olivier. Gîndul care nu-i dădea pace era cum să înfățișeze pe ecran corul shakespearean. Dacă recurgea la o voce din off, lipsită de imagine, publicul ar fi putut părăsi sala de la început. Dar cum putea fi prezentat un cor în imagine fără să se denatureze realismul povestirii? Mai ales că Olivier dorea să facă un film pe înțelesul multimei, să combine în așa fel cuvintele, imaginea și muzica încît să țină publicul cel mai larg cu răsufierea tăiată, timp de două ore. Într-o zi expunea această dilemă regizorului Anthony Asquith în timp ce împărțeau un taxi în drum spre Ministerul Informațiilor. Și chiar în timp ce vorbeau, a găsit soluția căutăată de atîta vreme.

Laurence Olivier a debutat ca regizor la 36 de ani, cu „Henric al V-lea”

Mai tîrziu scria: „Întotdeauna mi-am imaginat filmele pornind de la ultima imagine spre început. Așa m-am gîndit ce ar fi dacă pentru prima dată am vedea corul înaintea ultimului monolog, ca spectatorul să realizeze deodată că tot timpul ne-am aflat pe o scenă. Scena de la Globe Playhouse. Olivier își fixase concepția regizorală. El nu va atenua teatralitatea textului shakespearean cînd îl va transpune pe ecran, ci dimpotrivă, va utiliza scena ca o ramă a unui tablou cinematografic. Corul va apărea la început și la sfîrșit ca un actor pe scena teatrului Globe din secolul al XVII-lea. Spectatorul se va simți astfel transportat din ambianța îngustă a scenei în deschiderea plin-ai-urului, avînd senzația că ecranul se mărește orusc.

O dată această dilemă rezolvată, Olivier s-a izbit de altă dificultate. Cum să realizeze punctul culminant al conflictului: bătălia de la Azincourt? Astăzi, o asemenea scenă de luptă se face cu ușurință printr-o coproducție, în colaborare cu cavaleriști de profesie, dar atunci, în 1943, într-o țară afiată în război, sufocată de armament și cu cerul brăzdat de bombardiere, unde puteai găsi un colț liber pentru a reda atmosfera simplă a secolului al XV-lea? Și de unde să iei o armată engleză și franceză cînd fiecare bărbat combătea pe un front adevărat? De asta dată soluția a găsit-o Bower: să filmeze în Irlanda. Neutră, pașnică, accesibilă, cu „un peisaj campestru cu adevărat poetic” la care Olivier înțea atît de mult. Apoi în Irlanda se găsea mină de lucru ieftină. Ceea ce era foarte important pentru a reconstitui armata de 30000 de oameni a lui Henric al V-lea și cea franceză de 60000, fie și numai prin 650 de oameni și 150 de cai. În Irlanda nu au dus lipsă de solicitanți cînd s-a auzit că li s-a asigurat masa

și casa, plus trei lire și jumătate pe săptămîna de figurant și alte două dacă respectivul venea cu calul său. Fermieri, muncitori, șoferi, jochei, s-au prezentat în număr mare, dar cei mai disciplinați s-au dovedit a fi irlandezii din forțele locale de apărare. Un sezon ploios a fost de partea figuranților care-și primeau salariul fără să lucreze, dar Mr. Del (cum i se adresa toată lumea lui Del Giudice) nu a dat înapoi: „Hangaralele mă privesc pe mine, îi spunea lui Olivier. Tu ești ocupat cu o capodoperă”.

În sfîrșit, a sosit ziua cînd sublocotenentul Olivier trebuia să conducă bătălia de la Azincourt. Niciodată pînă atunci nu conduseseră o figurație atît de numeroasă și, ce-i drept, nu se simțea stăpîn pe gradul său de general. Dar de îndată ce a adunat toată figurația parcă a intrat în rolul generalului Montgomery în desert și a început să explice cu un glas puternic cum dorea să se desfășoare luptele. La sfîrșit a încheiat pe un ton dramatic: „Am să cer unora dintre voi să execute lucruri periculoase. Dar nu am să vă cer nimic ce eu nu pot face mai întîl!” La scurt timp după această declarație, rezultatul a fost o gleznă scrîntită și ambele brațe luxate, pentru că a dorit să arate oame-nilor săi cum să sară dintr-un copac, drept în spatele unui dușman.

Olivier nu a acceptat nici pentru el o dublură. A luat lecții de călărie și așa se face că, ori îl vedeai călare cu armura strălucind regal în soare, ori îl vedeai agățat de grumazul calului strigîndu-și instrucțiunile regizorale, printr-un porta-voce. Olivier avusese întotdeauna reputația unui actor extrem de mobil cu condiție fizică atletică. Ironia a făcut ca tocmai el să fie victima unui accident absurd. Stătea cît se poate de pașnic în spatele camerei cînd un cal fără călăreț, zăpăcit de zgomote, s-a năpustit direct spre aparat răsturnîndu-l fără pic de respect împreună cu regizorul care s-a ales cu o buză tăiată. Olivier s-a ridicat fără nici un ajutor, fără să țină seama de singele ce-i curgea pe față, ca un adevărat războinic, în schimb a început să se pîngă de distrugerea aparatului tehnicilor, nou-nout, la vremea aceea singurul din Anglia.

Primul tur de manevră s-a tras la 9 iunie 1943. Pînă cînd toți oamenii și cailor să fie îmbrăcați cum se cuvine a trecut toată dimineața, atunci soarele s-a ascuns în nori, și totul a fost luat de la capăt a doua zi. Dar nu numai vremea, adesea și prețutindeni o sursă de obstacole de neprevăzut, dar mai ales dificultățile provocate de realitatea războiului au prelungit filmările pînă în februarie 1944. Tot războiul, pe frontul căruia acum englezii și francezii luptau umăr la umăr, a dat naștere unor situații de-a dreptul ilare. Albert Meltzer, interpretul unuia din arcașii regelui povestește: „Era ceva ridicol în discursurile înflăcărâte despre război și glorie adresate pentru a îmbărbăta armata Albionului formată din americani, australieni și prea puțini englezi, cu toții aflîndu-se aici, tocmai pentru că fuseseră scutiți de serviciul militar. O adunătură mai puțin patriotică ar fi fost greu de găsit. Pe deasupra ei nu erau nici figuranți de profesie. Olivier avea toate motivele să fie nemulțumit de lipsa lor de cooperare. Faptul că erau diletanți ieșea la iveală exact cînd nu te

„Regatul meu pentru un cal”
Olivier în *Richard al III-lea*)



asteptai. Se filma de pildă scena de la Globe Theatre, când ambasadorul Franței de atunci aducea lui Henric al V-lea un mesaj impertinent, însoțit de un dar puțin obișnuit din partea prințului moștenitor la tronul Franței. Henric îl întreabă pe ducele de Exeter: „Ce dar unchiule?” „Mingi de tenis stăpîne”. Cînd regele, respectiv Olivier, a răspuns cum se cuvenea unei asemenea insulte: „Găsim noi racheta potrivită pentru mingile lor” toată figurația a izbucnit într-un hohot de ris și filmarea a fost ratată. Olivier s-a făcut negru de furie, dar s-a stăpînit și a reluat replica la timpul trecut.

Cu toate dificultățile mai mult sau mai puțin hazlii, filmul s-a terminat după un an și întreaga breaslă recunoștea că de la Orson Welles și al său **Citizen Kane** nu mai existase un debut atît de extraordinar al unui ac-

**De la
„Cetățeanul Kane”
al lui Orson Welles
nu mai existase
un debut
atît de strălucit
al unui actor-regizor**

tor-regizor. „Poate a contat că eram ceva mai bătrîn decît Welles (Olivier avea 36 de ani), dar succesul se datorează în primul rînd muncii de echipă”. Era o declarație elegantă, dar toată lumea știa că succesul se datora în primul rînd concepției sale regizorale. „Să filmezi opera lui Shakespeare, scria Olivier, înseamnă să abandonezi tehnici vechi și să încerci unele noi. Nu trebuie să recurgi la planuri sofisticate, să filmezi prin gaura cheii, să treci de la un unghi la altul — tehnici inventate de Hollywood pentru a masca scenele slabe. Dacă te bizui pe actori buni și știi că am avut o echipă excelentă, dacă lucrezi pe textul lui Shakespeare, nu ai nevoie de nici un fel de scamatorii pentru a reține atenția spectatorilor. În multe dintre scenele mele aparatul abia se cîntărește.

Henric al V-lea a avut premiera în sala Carlton din Haymarket la Londra în noiembrie 1944. La început publicul nu s-a îmulzit, dar vestea că era vorba de un spectacol cum nu se mai văzuse s-a dus repede. Timp de trei săptămîni cozile erau atît de lungi încît filmul a fost reținut al același cinematograful pentru alte trei luni, față de o singură lună cum fusese prevăzut prin contract. Apoi a rulat în exclusivitate alte 11 luni la Marble Arch Pavilion. Abia în vara lui 1945 a fost distribuit și în alte săli. Pronosticul lui Del Giudice și anume că **Henric al V-lea** îi va acoperi cheltuielile numai din încasările de pe piața britanică se adeveriseră cu prisosință. Succesul lui **Henric al V-lea** a continuat dincolo de ocean. După ce citeva exclamații, inacceptabile la vremea aceea pentru codul cenzurii lui Hayes, deși accep-

tabile pe vremea lui Shakespeare cum ar fi: „bastardule!”, „la dracu!”, etc. — au fost înlăturate, **Henric al V-lea** a rulat într-un an în 20 de orașe americane, iar în decembrie 1946 lui Laurence Olivier i s-a decernat premiul criticilor new-yorkeze pentru cel mai bun actor al anului. În martie 1947 i s-a atribuit „Oscarul special al Academiei de arte și științe a filmului” pentru a fi produs, regizat și interpretat un film care a avansat industria cinematografică mai mult decît altă producție din trecut”. Cum a primit statueta de aur, Olivier a împachetat-o și a expediat-o lui Filippo Del Giudice: „Fără tine, dragă prietene, **Henric al V-lea** nu s-ar fi făcut niciodată”.

HAMLET — un prinț la 40 de ani...

Ca recompensă pentru „serviciile aduse scenei și ecranului britanic, în iunie 1947, Olivier primea din partea majestății sale titlul de noblete; de acum înainte el va fi Sir Laurence Olivier, sau mai simplu lord Olivier.

Pentru Laurence Olivier 1947 nu a fost numai anul acestei încununări, dar și cel al unui nou și dificil examen artistic. Ecranizarea celei mai populare piese a lui Shakespeare: „Hamlet”. Nu avea timp de pierdut. Olivier împlinise 40 de ani și acum ori niciodată mai putea fi tinărul prinț al Danemarcei. De la debut și pînă atunci el fusese pe scenă Brutus din „Julius Caesar”, Maria (în travesti) și sir Tob Belch din „A 12-a noapte”, Katharina (în travesti) și lordul din „Scorpiu imblînzit”, Puck din „Visul unei nopți de vară”, Malcolm și Macbeth, din „Macbeth”, Romeo și Mercutio din „Romeo și Julieta”, Iago din „Othello”, Hotspur și Justice Shallow din „Henric al IV-lea”, și „Henric al V-lea, Coriolanus, Richard al III-lea, Hamlet. Era greu de numit un alt actor care să fi avut o cunoaștere și o experiență mai îndelungată și mai strălucită în interpretarea operei shakespeareane. Dar acum se afla în fața unei noi încercări. Aceea de a reduce și remodela o piesă pentru ecran. Olivier știa că shakespeareologia vor tuna și fulgera în fața unui asemenea sacrilegiu, dar transcrisă în totmai piesa ar fi durat 4 ore și jumătate. Ce spectator ar putea rămîne atîta timp într-o sală de cinema? Trebuia să elimine scene și personaje cu totul, ceea ce impunea și schimbarea cronologică a celor rămase. Va trebui să renunțe și la cuvinte arhaice, de neînțeles pentru marele public și să le modernizeze cu dibăcie. Îl aștepta o muncă titanică, dar nici un efort nu i se părea prea mare pentru a face cunoscut marelui public, așa cum numai cinematograful o putea face, spiritul shakespearean. Proiectul îl preocupase de o vreme, și chiar în prima zi a anului 1947 îl înștiințase pe Del Giudice aflat la Zurich că se hotărîse să ecranizeze „Hamlet”. În 1940, Leslie Howard eșuase într-o înțelegere asemănătoare: să joace și să regizeze **Hamlet**; iar proiectul altui englez de a face un **Hamlet** la timpul prezent cu Cary Grant în rolul titular rămăsese doar o butadă semnată... Hitchcock. Sir Laurence Olivier era convins că va merge pînă la capătul drumului, dar hotărîrea nu-i scutea de îndoielile



Producătorul David O. Selznick nu a fost de acord ca Scarlett O'Hara să interpreteze rolul reginei din Henric al V-lea (Vivien Leigh)

creației: „Simt că stilul meu de joc este mai potrivit rolurilor de caracter, puternice, ca Hotspur sau **Henric al V-lea**, decît unei natuiri lirice, poetice ca cea a lui **Hamlet**”.

Predilecția pentru rolurile puternice avea să și-o manifeste de astă dată în postura de regizor. Iată cum îl prezintă actorul John Laurie: „Olivier era un autocrat. Nu există dubiu în privința asta. În situația în care se afla era însă de înțeles. Începea lucrul din zori ca să vadă din punctul de vedere al producătorului dacă totul era pregătit cum se cuvenea. La orele 8.30 își lua în primire atribuțiile de regizor atunci cînd nu avea de filmat ca actor. Ziua se încheia pentru noi toți la 18.30, dar Larry rămînea să facă pregătirile pentru ziua următoare și să facă montajul materialului filmat în ajun. Își asumase o muncă de superman, lată de ce eram cu toții obligați să-i acceptăm autocrația cînd striga: „Nu comenta, fă ce-ți spun”. Cele trei filme pe care le-a realizat după Shakespeare ar fi dat gata pe oricine altcineva. Olivier a făcut din ele cele mai bune ecranizări din cîte au fost făcute vreodată după marelui nostru William”.

Nici de astă dată lord Olivier nu se

Oscar 1979:
Sir Laurence Olivier
primind statueta
din mâinile
lui Cary Grant

dădea în lături să execute fără dublură scenele cele mai periculoase. Și-a scrântit glezna sărind de pe zidurile Elsinor-ului, iar în ultima zi de filmare, după ce a schimbat cele trei sute de pase cu sabia cu Laerte, când Gertrude se stinge după ce sorbise vinul otrăvit și Laerte se prăbușea înjunghiat de sabia înveninată, prințul Hamlet sărea de pe o platformă asupra celui vinovat, regele Claudius: „Otrăvă, fă-ți datoria!”. Basil Sydney, interpretul lui Claudius bine trecut de 50 de ani nu se simțea în stare să înfrunte un asemenea atac. Cum regizorul prevăzuse ca regele să fie văzut doar din spate, Sydney a cerut să fie înlocuit cu o dublură. A fost adus

John Crawford, un cascador de profesie, când însă lord Olivier — s-a năpustit cu toată forța prințului ultragiat, și cu sabia întinsă, cascadorul s-a prăbușit cit era de mare fără cunoștință și doi dinți din față zăceau pe podea. Lucrul la film s-a sfârșit în cele șase luni prevăzute și în bugetul inițial. Sosi ziua când producătorul Arthur Rank urma să vadă rezultatul. Olivier era tensionat ca orice artist în asemenea împrejurări, dar la sfârșitul vizionării cel mai emoționat era Rank: „Îți mulțumesc foarte mult, sir Laurence”, și a plecat stringându-i mîna incapabil să mai rostească o vorbă.

Premiera a avut loc în luna mai 1948 la cinematograful Odeon din Leicester Square, în prezența regelui, a reginei, a prințesei Elisabeta (actuala regină a Marii Britanii), a prințului Philip. Un singur absent important: Laurence Olivier, aflat în turneu în Australia cu echipa Nationalului britanic: „Old Vic”. Publicul i-a făcut aceeași primire triumfală; filmul a rulat în exclusivitate șase luni. Critica l-a primit cu elogii. „Laurence Olivier este fără îndoială cel mai mare actor britanic în viață. Vocea sa are un registru atât de bogat și de expresiv cum nu am auzit niciodată. Desigur, se vor isca dispute din pricina părului său vopsit blond și a vîrstei sale mature. Și mai mari vor fi controversile din pricina libertăților față de text, dar sigur este că nu vom avea multă vreme un film de o asemenea noblete” („Evening Standard”); „Hamlet, plus Olivier au atins cel mai înalt pisc al profesiei de cineast” („Daily News”); „Cu excepția lui Chaplin, nici un alt actor nu s-a dovedit atât de stăpîn pe trupul, pe vocea și pe simțirea sa. Un om care a putut face dintr-o operă a lui Shakespeare ce a făcut lord Olivier este cel mai valoros om al timpului său” („Time”). Hamlet a fost cea dintîi producție britanică careia i s-a acordat Oscarul pentru cel mai bun film al anului pe lângă alte trei statuete acordate, pentru cel mai bun actor (Laurence Olivier), decoruri (Carmen Dillon și Roger Furse) și

costume (Roger Furse). Dar de astă dată Laurence Olivier nu a mai putut împărți succesul cu cel ce inițiasse proiectul. Repetatele discuții divergente în cadrul companiei Rank l-au obligat pe Filippo del Giudice să o părăsească. Cel ce azi este recunoscut a fi „animatorul industriei de film britanic din anii 30—40” a fost apreciat atunci „prea zgotos în a-și aduce laude pentru gustul britanic”. Del Giudice a fost nevoit să se întoarcă în Italia unde a murit fără să mai fi revenit la rampa succesului. Roata gloriei se învîrte în lumea filmului nu numai pentru vedete

RICHARD AL III-LEA, o coroană scump plătită

Trecuseră 11 ani de cînd sublocotenentul Olivier condusese călare batalia de la Azincourt, acum la 47 de ani el era din nou în șa tot în tripla calitate: de regizor, producător și... de rege. Experiența, dar mai ales succesul celor două ecranizări anterioare îl împuneau și mai multă exigență. Totuși, nu a fost scutit de accident. Tot într-o bătălie, un maestru arcaș, George Brown, despre care se spunea că poate trage într-o monedă de 6 bănuți de la o distanță de 40 de metri, lansă o săgeată în armura lui Richard — o armură făcută din burete care nu ar fi oprit nici o alicie — dar săgeata a nimerit în piciorul lui Olivier și sîngele a țîșnit ca într-o luptă adevărată. Armatele de figuranți au amuțit. Regizorul secund s-a apropiat în grabă, dar Olivier îl întreabă doar atît: „Ai prins asta pe peliculă?” Abia cînd a aflat că scena fusese trasa, Olivier a cerut să fie dat jos de pe cal și să i se aducă un doctor. Tot buretele armurii făcea imposibilă filmarea în plan apropiat. Dacă la armata lui Richard, îmbrăcat în costume negre defectul se mai atenua, ostașii lui Richmond, în costume albe, apăreau de-a dreptul ca omul de tinichea din *Vrăjitorul din Oz*.

Dificultățile transunerii textului shakespearian erau aceleași. Răspunsul la întrebarea cit avea și cit nu avea dreptul să intervină în textul clasic asumîndu-și riscul de a nemulțumi experții — era la fel de greu de găsit. Ba mai greu, pentru că piesa era mai puțin cunoscută marelui public, iar duelul intrigilor politice și legăturilor secrete dintre personaje erau mai confuze. Șase personaje au fost excluse cu totul, în schimb Olivier a preluat din „Henric al VI-lea”, partea a III-a, scena încoronării regelui Edward al IV-lea. Tot așa a construit faimoasa scenă a petițului lui Lady Anne, chiar după moartea soțului ei, printr-un sărut cu totul inacceptabil într-o asemenea împrejurare pe o scenă a teatrului elizabetan. Dar Olivier ajunsese un adevărat expert în decupajul operei shakespeariene: „Dacă vrei să modifice textul, singura soluție este să scoți scene și personaje cu totul. Dacă vrei doar să scurtezi textul intri în niște încurcături fără soluție. Important e să știi ce vrei, să alegi între a mulțumi 2000 de shakespeareologi și a asigura 20 de milioane de spectatori”.

O altă dificultate era să-și imagineze o nouă punere în scenă a unei bătălii medievale fără să imite ceea ce făcuse în *Henric al V-lea* și desigur

Ofelia
din *Hamlet*-ul
lui Kozîncev.
Anastasia
Vertinskaia

fară să pastişeze sutele de bătălii în stil hollywoodian din superproducțiile istorice atât de la modă. Un lucru îl stia cu siguranță — luptele corp la corp trebuiau să fie de un realism zguduitor. Cum spune un poet „oamenii trebuie să lupte ca și cum ar fi beți de singe, înainte de a se lăsa doborâți la pământ, zbatându-se ca niște animale înjunghiate”. Și de astă dată lucrul cu o figuratie de 800 de oameni, nu era ușor. Iar filmările, având loc în Spania, se loveau și de obstacolul de limbă. Pentru a le putea imprima măcar un ritm comun, Olivier a pus compozitorul să pregătească o partitură corespunzătoare în așa fel încât figuranții să se miște în ritmul muzicii, iar regizorul devenise un fel de dirijor.

Din nou unul dintre actori, Douglas Wilmer, interpretul lordului Dorset, remarcă excepționala forță și putere de concentrare a lui Olivier. „Programul său era de-a dreptul ucidător. Numai machiajul îi lua trei ore pe zi. Și totuși dacă se așeza citeva clipe pe un scaun și închidea ochii se refăcea și era gata să intre în rol. Spiritul său perfecționist nu-i dădea pace. Afund într-o zi că heraldica era hobby-ul meu, nu m-a lăsat pînă cînd nu am verificat toate emblemele de pe steaguri și scuturi și pînă nu s-a modificat fie și o floare în plus sau în minus pe care desigur nu ar fi putut s-o observe decît un specialist. Era extrem de aspru, chiar neîndurător. Actorii se temeau de el. Într-o zi Esmond Knight a vrut să dea un relief sporit unei replici și a sugerat să privească întîi către oști, către cai, să-și potrivească sabia și abia pe urmă să spună versul. Olivier s-a uitat fix la el și i-a spus: Intri, spui replica și ieși. Atît”

Laurence Naismith, interpretul lordului Stanley, coleg cu Olivier încă din școala primară, spunea: „Se poartă exact ca la școală. Nu s-a schimbat deloc. Nu iartă pe nimeni și nimic niciodată. Dar tot de atunci era extrem de curajos. Își asuma orice risc fizic și nu pune niciodată pe altul să facă ce nu era el în stare. Dar nu admitea jumătățile de măsură. Îi loveai, te lovea. Îmi amintesc de scrisorile sale din adolescență. Aveau tonul de comandă, militaros, asemenea directivelor date azi la filmări.”

Dar erau comenzile unui artist stăpîn pe arta sa, care nu făcea nici un rabat disciplinei și implicării sale. Tot așa cum nu-și precupețea nici efortul, nici timpul. Experiența își spunea cuvîntul. Dacă filmările la **Henric al V-lea** au durat un an, e drept, în condiții de război, la **Hamlet** duraseră 6 luni, iar acum **Richard al III-lea** cu cele 165 de ambianțe, 30 de actori principali, 40 de actori în roluri secundare și sute de figuranți, a fost filmat în 17 săptămîni, inclusiv luna de filmări în deplasare și repetițiile.

Critica a primit filmul cu același entuziasm:

„Evening Standard”: „Olivier a imprimat pe peliculă o efigie shakespeariană”. Numai „The Times” nu se sfîșia să ironizeze filmul, dovedind că nici un artist, oricît de mare, nu era scutit de critică: „Cu un fluviu de stindarde, strigate și trompete se ajunge cu greu la victorie”. Dar Laurence era demult obișnuit cu critica:

Critica americană a fost însă în



Cel mai recent rol shakespearian al lui Laurence Olivier: regele Lear la BBC

unanimitate favorabilă. **Richard al III-lea** a fost primul film televizat înainte de premieră transmis prin 145 de stații și apreciat a fi avut 40 de milioane de telespectatori.

Pentru acest al treilea film shakespearian, Laurence Olivier a fost recompensat de Academia de arte și științe a filmului britanic, cu Premiul pentru cel mai bun film, ecranizare și interpret al anului.

Trilogia shakespeariană semnată de Laurence Olivier se încheia. Se încheia însă și din pricina unei nedorite și neprevăzute despărțiri. După Del Giudice, prietenul său, producătorul Alexander Korda îl ajutase în ducerea ei la bun sfîrșit. Împreună pusese la cale să realizeze și **Macbeth**. Dar la 22 ianuarie 1950, Korda murea la 63 de ani de un atac de inimă. Olivier nu

avea să mai găsească un prieten; un susținător și un producător asemenea lui. Moartea lui Korda a însemnat și sfîrșitul unei ere în filmul britanic. Războiul dintre micul și marele ecran urma să se întetească și să atingă apogeul. Noi tehnici, noi descoperiri, de la generalizarea tehnicolorului pînă la ecranul cinematografic și panoramic vor încerca să salveze filmul din sala de cinema.

În decursul anilor, Laurence Olivier avea să continue să joace în filme (aproape 40 de roluri) citeodată avea să fie producător. dar niciodată nu va mai semna regia unui film după marile Wil.

Adaptare și traducere
Adina DARIAN

Trei interviuri
în exclusivitate

Giulietta Masina: „Am spus de prea multe ori nu“

De-a lungul întregii sale cariere Giulietta Masina s-a afirmat nu numai ca o mare actriță ci, prin originalitatea ei, poate drept una din cele mai singulare și mai impresionante apariții feminine ale ecranului. Deși a jucat într-un număr redus de filme ea s-a impus prin valoarea interpretativă atât de nouă, prin faptul că a reușit să topească pe ecran într-un mod atât de desăvârșit grotescul în căldura umană. Mitul ei s-a format și se conservă în rîndul milioanei de spectatori prin cele trei creații dominate de spiritualitatea felliniană: Gelsomina din *La strada*, Cabiria din *Noaptea Cabiriei* și Giulietta din *Giulietta și spiritele*. Toate celelalte roluri ulterioare, pentru care actrița a continuat și continuă să fie admirată, nu au mai atins caracterul de excepție al celor realizate în deceniile cinci și șase în filmele lui Fellini.

Giulietta Masina nu a visat să devină actriță. Altfel nu s-ar fi în-

scris la Facultatea de filozofie și nu ar fi depus atâtea eforturi pentru a o încheia cu succes. În timpul studenției a refuzat chiar să facă parte din faimoasa companie de proză condusă de Gino Cervi, care-i oferea un angajament pe vremea aceea ispititor, dar care o obliga în același timp să facă turul Italiei și, în consecință, să-și neglijeze cursurile. Pasiunea pe care o căpătase pentru scenă nu a împiedicat-o însă să se apropie de Teatrul universitar din Roma, în spectacolele căruia era distribuit pe vremea aceea și Marcello Mastroianni. Alături de acesta a jucat în „Călătoria cea mare” de Thornton Wilder și „Îndrăgostiții” lui Goldoni. Învîingîndu-și timidi-tatea, tînăra actriță amatoare intră în rîndul grupurilor de crainici ai radiodifuziunii italiene. Devine, între altele, Pallina din scheciurile comico-sentimentale axate pe tema aventurilor matrimoniale ale unei tinere perechi și al căror au-

tor nu era altul decît viitorul său soț, Federico Fellini.

Marele regizor de mai tîrziu și-a cunoscut viitoarea soție ascultînd-o la radio ca interpretă a propriului său personaj, iar Masina și-a cunoscut viitorul soț răspunzînd neașteptatului său apel telefonic. „Am considerat întotdeauna întîlnirea cu Giulietta drept o întîlnire dictată de destin, și nu cred că lucrurile s-ar fi putut petrece altfel”, avea să declare Fellini. O familie care a depășit astăzi treizeci și cinci de ani! „Nu cred să fi lucrat vreodată cu Giulietta din necesități practice sau din motive de oportunitate, ci împins de resorturi mult mai intime și mult mai adînci, izvorîte dintr-o anumită comunitate a lumii mele în raport cu a ei. Giulietta e o actriță a cărei mimică, ale cărei cadențe și ale cărei moduri de expresie sînt clovnești, dar ea e în același timp un personaj îndeajuns de misterios pentru a putea încarna în raport cu mine o stringentă nostalgie de inocență și perfecțiune”, declara Fellini.

Giulietta Masina mă primește în apartamentul foarte plăcut, în care nici o extravaganță nu pare să fie permisă.

— **Moștenirea pe care v-a lăsat-o Gelsomina, Cabiria și celelalte mari roluri interpretate nu reprezintă o zestre prea grea pentru dumneavoastră, nu vă limitează în alegerea rolurilor pe care sînteți chemată să le faceți?**

— La început așa s-a întîmplat. După *La Strada* și *Noaptea Cabiriei* am spus „nu” la foarte multe din peliculele care mi s-au propus. Acum însă îmi dau seama că am greșit, pentru că, în fond, un actor trebuie să facă de toate. Desigur, nu mă refer la acele lucruri care sînt contrare propriilor exigențe sau propriei viziuni despre viață. Totuși nu se poate spune „nu” la un rol sau altul pentru simplul motiv că te temi că nu va reprezenta un succes. În profesia noastră nu e posibil să ai pretenția ca totul să fie o reușită. În existența unui artist întîlnești și lucruri reușite și lucruri mai puțin reușite. Toate contribuie însă într-o măsură mai mare sau mai mică la experiența profesională.

— **Pentru că ați vorbit de oferte refuzate, care sînt filmele pe care regretați că nu le-ați făcut?**

— **Divorț Italian**, cu Pietro Germi și **Noaptea** cu Michelangelo Antonioni. Mi-am dat seama că n-am procedat bine refuzînd rolurile respective abia acum cîțiva ani cînd am interpretat rolul Eleonorei din serialul cu același nume realizat de televiziune. Într-un fel sau altul „Eleonora” m-a ajutat să depășesc starea anterioară, mi-a dat încredere în mine. A fost o experiență cu totul nouă. Vedeți, pentru prima dată mă aflam într-un mediu aparte, cel al televiziunii, cu un regizor nou și avînd în față un personaj care interesa marele public. Pentru mine Eleonora a însemnat un personaj puternic, o femeie plină de impulsuri, generoasă, care știa să iubească pînă la sacrificiu. Aft ca actriță cît și ca femeie știu că

unele sentimente, când sînt autentice, nu pot fi considerate nicicînd vechi, că ele nu  mb tr nesc, ci  si păstrează prosperitatea, deoarece provin din însuși interiorul fiin ei umane. Or, tocmai acest lucru am încercat să-l transpun pe ecran. Mi-a fost puțin frica, dar rezultatul a fost nea teptat: serialul s-a bucurat de o audien a care a bătut recordul tuturor emisiunilor de televiziune.  i în plus am constatat că Eleonora a suscitât amintirea Cabiriei, a Gelsominei, precum  i un anumit interes fața de aceste personaje în r ndul tinerelor genera ii care nu mă văzuseră înainte. De aceea am accept t ulterior să fac  i celălalt serial de televiziune: **Camila**.

— Cum v-a i hot r it practic să reveni i, dacă îmi permite i să spun astfel, la o atitudine mai conciliantă fața de producători și regizori?

— La un moment dat tot refuz nd să joc într-un film sau altul, tot resping nd ofertele primite, lumea a început să spună că Masina dore te să facă numai lucruri excep ionale, că vrea să lucreze numai cu so ul ei.  n realitate cea care a apreciat gre it lucrurile am fost eu. Deoarece trebuie să manifest i preocupare sau teamă fața de un rol numai în situația în care al ii nu- i oferă deloc credit. Dar atunci când un regizor are încredere în posibilit  ile tale, trebuie să accep i rolul propus. Eu, în schimb, m-am temut mult timp, cum vă spuneam, să nu decep ionez publicul.  i aceasta a fost o gre eal  foarte mare.

— Se spune că multe din personajele pe care le-a i interpretat au fost întru totul re-create de dumneavoastră.

—  ntr-o mare măsură este adevărat. Eu am început cu tea-

„Este actrița pe care o admir cel mai mult“,
spunea Chaplin

trul, după aceea am trecut la timb. Lucrurile cele mai importante le-am făcut, după cum  ti i, cu Federico, cu care m-am  i obi nuit să-mi inventez propriile personaje. Inventatorul principal, este clar, era Federico, dar eu îl ajutam. Nu o dată Federico a recunoscut că n-ar fi făcut niciodată filmul **La strada**, dacă eu n-a  fi interpretat rolul principal feminin. Mimica Gelsominei, felul său de a merge, re inerile manifestate în modul de a se exprima, într-un cuv nt tot ceea ce numim „punerea în rol“ a personajului ei însămi am construit-o.  i aceasta după o colaborare adesea dificilă cu Federico care trasa o altă direc ie de comportare a Gelsominei.

—  n ce constă după dumneavoastră diferen a dintre Gelsomina  i Cabiria?

— Gelsomina este o  ntrovertit   i deși adeseori se manifesta deschis, cucerindu-  pe cel din jur, în realitate r m ne închisă în interiorul ei. Cabiria, în schimb, este o extravertită, este opusul Gelsominei. Ambele personaje au în co-

mun încrederea în oameni, în semenii lor, sentiment care se degajă dealtefel din toate peliculele lui Federico.  n ciuda loviturilor primite de la viața ele nu renun t niciodată la speran a. Dacă filmul pe care îl prefer din toate în care am jucat este **La strada**, în schimb rolul de care mă simt cel mai legată, care mi se potrive te cel mai bine că actrița este Cabiria, poate  i pentru faptul că sînt şi eu o extravertită, că trec ușor de la bucurie la depresie. A i văzut filmul, nu? Vă amintii de c te ori i se fură Cabiriei banii,  i totuși nu cade pradă deznădejdiei. Mai mult, este de ajuns ca un copil să-i z mbeasc  pe stradă sau să-i spună „buona sera“ ca să- i revină, ca să uite de necazuri.

— Dar Cabiriei ce corespondent  i pute i găsi în realitate?

— Nu  tiu de ce dar am impresia că s-a  n mplat același lucru că  i cu doamna Bovary. Dumneavoastră  ti i că atunci când a fost întrebat cine este „Doamna Bovary“? Flaubert a răspuns: „C st moi“. Personal sînt convinsă că Federico  i Cabiria. Oricum din toate personajele eu o prefer, a a cum spuneam, pe Cabiria. Cred că ea   i păstrează  i în prezent întreaga sa actualitate. Dintre filmele pe care le-am făcut împreună cu Federico, cel mai legată r m n de **La strada**, care mă emo ioneaz  ori de c te ori îl revăd.  ar dintre peliculele lui Federico apreciez cel mai mult **Opt  i jumătate**.

— Ce pute i spune despre convie uirea cu marele Fellini?

— Dumneavoastră l-a i cunoscut pe Federico  i a i văzut cit este de disponibil  i deschis spre dialog, cit este de cordial. Nu manifestă nici o formă de superioritate. Apoi noi am avut norocul să ne cunoa tem c nd eram încă foarte

O familie înscrisă
 n istoria filmului:
Federico Fellini  i
Giulietta Masina



tineri. De aceea am ajuns la un mod atât de perfect de înțelegere. Știu foarte bine că există lucruri pe care nu e nevoie să le spui. De exemplu, eu nu sînt femeia care atunci cînd Federico se întoarce acasă mort de oboseală, după ce o zi întreagă s-a întîlnit cu actori, cu ziaristi, cu producători... să încep să-l pisez cu întrebări, sau să-l pretind un raport despre ziua lui de muncă. Dacă el dorește să vorbească știind că mie îmi face plăcere să-l ascult, atunci e altceva. Sau dacă vrea să-mi ceară un sfat, o părere... Un bărbat poate să se întoarcă de la munca sa, ca și o femeie dealtfel, și să rămînă închis în el, pentru că nu în toate ocaziile putem fi veseli și bucuroși. Ce fel de oameni am mai fi atunci? Cu trecerea timpului, o femeie își dă seama că un bărbat, atunci cînd se întoarce acasă de la serviciu, poate să nu aibă chef să vorbească, să fie un pic nervos, să nu fie la fel de amabil ca de obicei, deși în ceea ce-l privește pe Federico el este



„Rolul de care mă simt cel mai legată rămîne Cabiria”

mereu amabil. Vedeti, eu și Federico vorbim puțin între noi pentru că nu simțim nevoia. Eu înțulesc cînd el dorește să stea liniștit. Nu mă ofensez, de pildă, cînd el vine la masă și vrea să rămînă cu gîndurile sale. Cred că o conviețuire între persoane inteligente nu este deloc greu de realizat. Stupiditatea, în schimb, face imposibilă conviețuirea, pentru că împiedică de regulă acordul. Și să vă mai spun ceva: eu nu mă gîndesc niciodată cînd mă aflu acasă că Federico este Federico Fellini, regizorul care a cîștigat atîtea premii și se bucură de o așa de mare faimă. Nici el nu se gîndește că sînt Giulietta Masina, că sînt rubrici la diferite ziare și reviste, că am scris o carte, că am primit unul din cele mai înalte ordine ale Republicii Italiene. Eu sînt Giulietta Masina, actrița, doar dacă în acel moment îl sînt utilă în această calitate. Dacă nu, sînt doamna Fellini.

Redu BOGDAN

Marcello Mastroianni: „În fond, eu semăn cu un fel de unchi”

Lui Marcello Mastroianni i-a displicut întotdeauna faptul că o anumită critică i-a apreciat mereu calitățile fizice, socotindu-l junele cuceritor ideal, tipic meridional și i-a trecut cu vederea aproape sistematic înclinațiile de actor cu nebănuite resurse dramatice, confirmate de-a lungul unei excepționale cariere. Poate așa se explică și lipsa de legătură cu presa, precum și refuzurile constante de a acorda interviuri: „Nu, nu, vă rog, înțelegeți-mă, atîta timp cit se scrie despre mine o cantitate atît de mare de nerozii!” De aceea manifestă un sentiment de... rețineră, cînd cineva se apropie de el și îi spune că este ziarist.

Știam toate aceste lucruri cînd i-am întîlnit pentru prima oară. Participa, împreună cu regizorul Elio Petri și scriitorul Leonardo Sciascia, la o discuție la Asociația presei străine, despre filmul *Todo modo*. La încheierea întîlnirii mi-am luat inima în dinți și m-am apropiat prezentîndu-mă. Spre surprinderea mea mi-a suris și mi-a spus că e încîntat să cunoască un ziarist din România. L-am invitat, împreună cu un coleg brazilian, la o cafea la barul Asociației. Nu ne-a refuzat. Ba mai mult, s-a lăsat antrenat în convorbire. După cîteva minute aveam chiar senzația că-l cunoașteam de cînd lumea.

„Cum am devenit artist?” A repetat de cîteva ori întrebarea, apoi a început să vorbească. „E o poveste lungă... Am început cu teatrul în anii de după război. În mare parte din întîmplare, deși încă de cînd eram copil visam să fiu actor. De cîteva ori am recitat chiar la serbările de la școală. Erau ani grei pentru mine, foarte grei. Nu aveam prea mult timp de joacă. Tatăl meu, tîmplar, era foarte bolnav. Și eu trebuia să mă ocup de întreținerea familiei. Am practicat fel de fel de meserii înainte de a deveni contabil la o casă de filme. Încercam să studiez economia și comerțul, fără prea mare succes însă. Într-o zi, trecînd prin fața redacției „L'Unità”, am văzut un afiș care anunța inițierea unor cursuri la Centrul universitar teatral (C.U.T.) M-am înscris fără să ezit nici un moment. În grupul nostru se afla, printre alții, și regizorul Valerio Zurlini. Marea „ocazie” se ivi în momentul în care, în mod cu totul excepțional, mi s-a permis să jucăm pe scena unui teatru adevă-

rat. Spectacolul mi-l amintesc și acum: „Angelica” de Leo Ferrero. Printre spectatori se afla și organizatorul companiei teatrale a lui Luchino Visconti, Amendola. După spectacol a venit la mine și m-a invitat să mă prezint a doua zi regizorului. „Mi s-a spus că știi să joci” — mi-a declarat Visconti cînd m-a văzut „Cît îmi oferiți?” — l-am întrebat. „Eu nu mă ocup de aceste lucruri” — mi-a răspuns regizorul vizibil jenat. la legătura cu administrația”. Eu, în schimb, eram foarte preocupat de cîștig, deoarece aceasta era problema mea adevărată și nu onoarea care mi se făcea de a urca pe scenă, unde pînă atunci nu călcaseam decît din pasiune. Mi se ofereau 2.500 de lire pe zi, ceea ce însemna circa 70.000 de lire pe lună. Cu munca mea de funcționar cîștigam 28.000. Așa încît am acceptat. Acasă n-am spus nimic. Eram însă constrîns să ies în fiecare dimineață la ora opt pentru ca mama să vadă că plec la birou, și trebuia să pierd vremea pînă în momentul în care urcam pe scenă. Nu-mi era deloc ușor. „Primo attore” era Gassman, apoi urma Morelli. După cîteva ani, cînd Gassman și-a organizat propria sa companie, am devenit co-protagonist și apoi primul protagonist al majorității operelor puse în scenă de Visconti. Începeam să fac cite ceva și în cinema: cu Alessandro Blasetti în *Timpurile noastre* și cu Luciano Emmer, care pe atunci era un tînr regizor. Dar primele adevărate probe de cinematografie au fost: *Cronica amanșilor săraci*, de Carlo Lizzani și, mai ales *Nopti albe* de Visconti. Este inutil, cred, să repet că filmul care a reprezentat o cotitură în activitatea mea, filmul care mi-a schimbat viața a fost *La dolce vita*. Fellini mi-a propus rolul ziaristului deoarece aveam un chip anonim. Deși un pic lezât în amorul propriu pentru motivarea opțiunii, am acceptat totuși. După aceea știți ce s-a întîmplat.

— În treizeci de ani de carieră ați lucrat cu toți marii regizori ai Italiei, de la Fellini la Ferreri, de la Visconti la Antonioni, de la Risi la Monicelli. Vi se par mulți sau puțin treizeci de ani de cinema?

— Sînt mulți, fără îndoială. Dar dacă continui să fac film, dacă lumea vine să mă vadă, asta înseamnă că mă suportă încă. Nu, „suportă” nu cred că este cuvîntul

În exclusivitate



Marcello Mastroianni — cel de azi
și cel de la debut

potrivit. Poate că mă iubește, poate că într-un fel sau altul mi s-a devotat. În fond eu semăn cu un fel de unchi, unchiul Marcello, care, la fel ca unchiul Ugo, sau unchiul Alberto, sau unchiul Nino sau unchiul Vittorio, povestește de fiecare dată o întâmplare nouă, o fabulă veselă sau tristă, o istorie în care ei, spectatorii, se recunosc sau nu, dar pe care o urmăresc distrându-se. După atîția ani, noi actorii ne simțim ca acasă printre spectatori. E un destin comun, cel puțin pentru noi „tardonii” (cel mai în vîrstă) Tognazzi, Sordi, Manfredi, Gassman și cu mine...

— Păstrați încă nostalgia teatrală?

— Nu, deoarece mă întreb dacă aș mai fi capabil să joc pe scenă. Desigur, ideea de a încerca din nou mă atrage. Dar e tot atît de adevărat că filmul mă atrage mai mult. Îmi place extraordinar. Este o meserie care mă înveselește, care face să mi se umple inima de bucurie. Să o iei de fiecare dată de la început, să colinzi lumea, cunoscînd oameni și colegi de muncă mereu noi, să trăiești experiențe complete, opuse, care durează maximum două trei luni, ce poate fi mai frumos! Nu este simplă, firește, meseria noastră. Este

deajuns să rămii o jumătate de zi pe platoul de filmare pentru a-ți da seama de asta. Din păcate, anumite reviste ilustrate, de scandal, speculează foarte mult buna credință a cititorilor, făcîndu-i să creadă că actorii, cei din lumea

Noi, actorii,
ne simțim
printre spectatori
ca acasă

filmului sau a teatrului, nu fac altceva decît să se distreze. Aceste reviste de dezinformare, n-au decît o regulă: să mintă.

— Un producător a spus odată că dumneavoastră datorați succe-

sul unei serii de opțiuni contrarii oricărei logici: cînd trebuia să spuneți „nu” ați spus „da” și vice-versa...

— Nu este adevărat. Trebuie să precizez că acest lucru l-a spus și Tognazzi într-un interviu de acum cîțiva ani: „Eu accept toate filmele refuzate de Marcello, deoarece sînt sigur că fac cele mai bune opțiuni”. Uneori am acceptat filme mediocre pentru simplul motiv că aveam datorii și trebuia să le achit. Știi doar că spre deosebire de actorii americani, noi, italienii, nu sîntem prea pricepuți în a ne administra din punct de vedere economic. Ne umplem de datorii și pentru a le putea plăti sîntem constrînși să interpretăm filme care nu ne fac nici un fel de plăcere. Deseori poate am greșit în acceptarea rolurilor, dar în general cred că am făcut alegerile cele mai judicioase.

— Cum vedeți situația de astăzi a filmului Italian?

— Din păcate destul de rău. Nu este nevoie să fi traversat o jumătate de secol a istoriei noastre pentru a fi de părere asta. Chiar dacă aș fi tînăr, aș fi de aceeași părere. Îmi amintesc, în timp ce turnam *Orașul femeilor*, televiziunea a programat un vechi film al meu: *Păcat că ești o canaille* de



Luciditate critică și umor în *Terasa* lui Ettore Scola

Blasetti, un film simpatic, cordial, care la timpul său s-a bucurat de un mare succes. A doua zi Fellini mi-a spus: „Îți dai seama cât de tânără și plină de afecțiune era acea Italie? Atunci era posibil să faci un film despre istoria simplă a unei fete care voia să fure un taxi. Astăzi așa ceva nu s-ar mai putea face.”

— Nu puțini critici susțin că se înregistrează o ruptură tot mai mare între cinematografe și problemele actuale ale Italiei.

— Să luăm cazul lui Petri. După cum știți în urmă cu câțiva ani am făcut împreună *Todo modo* care părea să prevestească ce s-a întâmplat nu cu mult mai târziu. Atunci cinematografia se afla deci în contact cu realitatea țării. Ca să nu mai vorbim de cazul „comediei italiene”. A fost unicul exemplu de film care s-a îndreptat în mod sistematic spre problemele oamenilor sau a criticat proasta funcționare a instituțiilor.

De câțiva ani lucrurile s-au schimbat. Marii producători au

disparut. Au plecat în străinătate sau s-au retras. Statul nu a mai făcut nimic pentru cinematografie. La aceasta se adaugă cauzele mai generale: frica oamenilor de a ieși seara din casă, prețul biletelor, neplăcerile cauzate de știrile neplăcute care se succed de la o zi la alta. Toate acestea duc nu numai la scăderea numărului de spectatori, dar creează și o situație dificilă pentru filmele dramatice. Puținii oameni care merg încă la cinematograful vor să uite, cel puțin pentru câteva ore, preocupările zilnice. În plus, mai este și problema televiziunii, și în special a emițătoarelor private. Marea majoritate a acestora nu ne fac decât să vedem filme mediocre care, de regulă, dăunează gustului marelui public.

— Robert de Niro a fost timp de câteva luni șofer de taxi înainte de a interpreta *Taxi driver* și a învățat să cinte la saxofon ca să nu existe nici o distonanță între mișcările degetelor sale și coloana sonoră a filmului *New York, New York*...

— Ascultați-mă pe mine, această idee a lui de Niro care umblă în taxi mai multe luni, numai pentru a turna un film, mă face să rid. Și eu am interpretat diferite roluri de taximetrist, dar nu mi-a venit niciodată în minte ideea să mă așez la volanul unei mașini de stradă. Prin natura sa, actorul e un fel de miracol, care își poate permite să-și schimbe personalitatea ieșind dintr-o cameră și intrând în alta. Dacă nu reușești să faci acest lucru e mai bine să-ți schimbi meseria. Nu este posibil să folosești luni și luni de zile pentru „a învăța” să fii taximetrist. Dacă în viață ai privit cu atenție pe cei din jurul tău, știi cum se interpretează un taximetrist. Poate va trebui să discuți două zile sau chiar mai multe cu regizorul, dar nu pentru a învăța să conduci taximetrist, ci pentru a înțelege ce reprezintă filmul pe care te pregătești să-l interpretezi. Odată am citit nu știu unde că un actor american s-a închis pentru mai mult timp într-un ospiciu ca să poată interpreta rolul unui nebun. Să fim însă serioși! Nebunia nu poți să o imiți, trebuie să faci în așa fel încât să se nască din interior. Firește, nu trebuie uitat că o mare parte din aceste informații sînt inventate de o imensă mașină publicitară, foarte abilă în a fabrica mituri.

— Care sînt, după părerea dumneavoastră, șansele noului generații de actori și regizori italieni?

— Avem tineri de mare talent, dacă ar fi să mă gîndesc numai la Beghini, Moretti, Verdone sau Nichetti. Personal sînt foarte mulțumit de faptul că ies la suprafață noi talente. Momentul în care aceștia au apărut nu este însă dintre cele mai propice. Dacă este dificil să faci film și pentru un actor sau regizor cunoscut, imaginați-vă care este situația pentru unul care se află abia în pragul afirmării. Să nu credeți cumva că noi cel despre care se spune că facem parte din „mafia vechilor” contăm mai mult decât tinerii. Producătorii ne dau de lucru doar pentru că filmele noastre le aduc beneficii. Doar în aceasta se ascunde puterea noastră. Pentru care motiv un producător ar trebui să-l plătească pe Tognazzi de douăzeci de ori mai mult decât pe un tânăr, dacă acesta i-ar asigura aceleași rezultate?

— Nu v-a trecut niciodată prin minte ideea să lucrați cu un tânăr regizor, care navighează încă în anonimat?

— Cred că tinerii au nevoie de tineri pentru a se exprima. Când Petri și-a început activitatea de regizor, eu am fost cel care i-am deschis calea. Eram însă amîndoi tineri, aveam aceleași probleme și aceleași idei. La fel s-a întâmplat și cu Ferreri, cu care am lucrat cînd era încă un necunoscut.

— V-ar plăcea să schimbați rolul actorului cu cel al regizorului?

— Nu! Pentru „a conduce” un film e nevoie să convingi prea multă lume și în primul rînd pe tine însuși. Ceea ce cred că mi-ar fi foarte greu!

Radu BOGDAN

**Mastroianni
renunțînd
la aparența seducătoare**



În exclusivitate

„Am intenția să mai lucrez încă vreo treizeci de ani”

Monica Vitti:

„Profesionalism înseamnă și un sistem de viață”

Nu cred că există o altă actriță italiană care să fi suferit o transformare atât de spectaculoasă, dar și profundă ca Monica Vitti. Nu este vorba, desigur, de o transformare fizică: frumusețea artistei pare că se conservă intactă la cei peste 45 de ani. Modificarea este, se poate spune, culturală. Căci Monica Vitti a realizat o foarte conștiințioasă revizuire a stilului ei

Cu sagacitate a știut să renunțe încet, încet la imaginea sa anterioară, care era, la urma urmei, cea care circula în afara Italiei: „femeia” creată de Michelangelo Antonioni în *Aventura*, *Eclipsa*, *Noaptea și Deșertul roșu*.

Sub conducerea marelui regizor actrița a dat naștere unui personaj feminin de o impresionantă complexitate dramatică, nuanțat, expresiv și evoca-

tor în fațetele lui psihologice. Acesta era clișeul său cel mai în vogă din anii '60. Colaborarea strânsă cu Antonioni și poate chiar și relațiile sale personale cu regizorul au marcat-o foarte mult. Iar acest lucru, această „experiență fundamentală” cum o numește, nu o va putea uita niciodată. „Antonioni m-a făcut să înțeleg cine eram și de ce trebuia să rămân eu în-

sămi. Filmele sale cu mine, Antonioni le-a făcut privindu-mă, studiindu-mă, înregistrându-mă în memorie. La rândul meu, m-am străduit să particip, să colaborez și mai ales să înțeleg viziunea sa artistică".

La un moment dat însă, Monica Vitti a simțit nevoia unei descătușări din izolarea abstractă a creațiilor antonioniene. Și-a schimbat stilul, a schimbat filmele și într-un fel chiar și personalitatea. Într-un cuvânt, după ce s-a despărțit de Antonioni, „a construit” o Monica Vitti comică. Nu puțin au fost cei care s-au îndoit de succesul unei astfel de întreprinderi și au prevestit chiar căderea artistei. Era vorba în realitate de a crea un personaj care să restituie imaginea unei italiene care ar putea fi foarte bine italiană de mijloc. Ceva asemănător cu ceea ce au făcut în rândul vedetelor masculine Alberto Sordi, Ugo Tognazzi sau Nino Manfredi, care au știut să capteze cu o mare înțușie inflexiunile, vicile sau slăbiciunile italianului de rând.

Misiunea Monicai era deci nici mai mult nici mai puțin decât aceea de a concura cu „monștrii sacri” ai cinematografului comice italiene.

Totul a început cu pelicula lui Monicelli, *Fata cu pistolul*. A fost ceva de necrezut: pentru prima dată prototipul sicilianului gelos, care ucide pentru a-și apăra onoarea, care se răzbună pentru înșelăciunea conjugală comișind un delict ce rămâne de regulă nepedepsit, se inversează. Femeia este cea care devine acum geloasă, cea care apelează la pistol pentru a spăla rușinea. Filmul a bătut toate recordurile de casă. Dar ceea ce este mult mai important e că el a dat naștere unei noi Monica Vitti, rivala celor trei „matadori” Sordi-Tognazzi-Manfredi.

Deși ar putea să pară paradoxal, în lunga sa carieră actriță nu a făcut decât 28 de filme. Cu toate acestea nu se poate plînge în privința popularității. Dimpotrivă. Răspunzînd în cadrul unui sondaj de opinie publică la întrebarea: „Care este femeia cea mai stimată și mai simpatcă din Italia?” marea majoritate a italienilor au indicat pe primul loc pe Nilde Iotti, președinta Camerei Reprezentanților, și pe cel de al doilea pe Monica Vitti.

Ne-am întîlnit chiar în ziua în care televiziunea italiană începea transmiterea primei părți a emisiunii „Qualcosa di Monica” (Cîte ceva despre Monica) dedicată carierei sale artistice. Patru ore de emisie cuprînzînd secvențele cele mai semnificative din filmele pe care le-a interpretat, legate între ele de mărturisiri ale actriței, de opinii ale criticilor sau oamenilor de pe stradă.

— După „Storia di un italiano” consacrată lui Sordi, această emisiune pe care televiziunea v-o dedică poate fi interpretată ca un „monument înălțat fenomenului Vitti”?

— Nici vorbă de așa ceva. Mai degrabă este un act de dragoste față de cinema. Un bilanț provizoriu al muncii desfășurate pe parcursul atîtor ani. Provizoriu, pentru că am intenția să mai lucrez încă vreo treizeci de ani. Emisiunea este apoi și un mod de a face să se înțeleagă mai bine ce reprezintă în realitate meseria de actriță, în legătură cu care înfloresc atîtea echivocuri.

— Ce vă așteptați de la acest „examen” pe care urmează să-l dați la televiziune în fața a milioane de telespectatori?

— Același rezultat pe care l-am primit ieri din partea lui Sergio Amidei (marele scenarist, printre altele al filmelor *Roma oraș deschis*, *Sciuscià*,

Paise — n.n.) după ce a văzut programul în avanpremieră. „Monica, mi-a spus, nu mi-am dat seama pînă acum că tu ești atît de talentată. Acum însă nu mai am nici o îndoială”.

— V-ați început cariera cu teatrul sau ați debutat direct în film?

— Am început cu teatrul de cînd eram adolescentă. În mod clandestin însă. Părinții mei se opuneau spunînd că asta nu-i o meserie. Dar n-am cedat. O prietenă m-a dus într-o zi la un mic teatru care își avea sediul în apropierea Palatului Quirinale, unde mi s-a propus să joc rolul unei bătrîne într-un spectacol ale cărui încasări erau destinate unei opere de binefacere. Un critic a scris atunci despre mine că „despre o „descoperire extraordinară”, spunînd că reprezentam una din acele „întîmplări” rare dar semnificative care fac să se nască marile actrițe. Dar cînd am arătat mamei ziarul, răspunsul său a rămas același. Fiind foarte încăpățînată, am hotărît totuși să-mi dedic viața teatrului și m-am prezentat la examen pentru a fi admisă la Academia de artă dramatică. În primul an rezultatul n-a fost cel așteptat. Am fost admisă abia în al doilea an, după ce i-am explicat lui Silvio D'Amico (cunoscut istoric de teatru italian și fondatorul Academiei de artă dramatică din Roma — n.n.) pentru ce doream să devin actriță de teatru.

— După aproape trei decenii de la absolvirea academiei care acum poartă numele lui Silvio D'Amico, anul acesta v-ați reintors aici. Este adevărat, pe post de profesor. Ce v-a determinat să faceți această opțiune?

— Am acceptat o invitație care mă onorează. Ideea în sine m-a fascinat nu o dată. Am urmat cursurile academiei dînd dovadă de o mare seriozitate și de o voință continuă de a în-

Vitti, așa cum a creat-o Antonioni



văta tot ceea ce ea îmi putea oferi, convinsă că meseria noastră trebuie făcută cu știință și conștiința precisă a meseriei de actor. Îmi amintesc că la un moment dat îmi impuneam să citesc câte o operă în fiecare zi, de la Eschil la Feydeau, de la Cehov la Beckett. Am citit în acel an „Faust” de Goethe, pe care dacă n-aș fi urmat academia, probabil că nu l-aș fi citit niciodată. Tocmai pentru că am studiat cu atita seriozitate în timpul academiei și pentru că după aceea am practicat meseria cu pasiune și dragoste, am primit cu plăcere invitația de a mă întoarce să predau acolo unde mi-am desăvârșit studiile.

— Care sînt amintirile cele mai vii din perioada cursurilor la academie?

— Cînd frecventam academia exista o schemă de învățare a artei interpretative un pic tradițională, după care trebuia să se ghidze toată lumea. Actorii ieșeau din academie, nu știu dacă comparația este cea mai reușită, la fel ca biscuiții făcuți la aceeași matriță: toți avînd aceeași intonație a vocii și folosind pe scenă aceleași mișcări. În ce mă privește, eu voiam să utilizez și ceea ce reprezentau „defectele” și „slăbiciunile” mele, dacă se poate spune așa. Doream să profit, de exemplu, de vocea doșebită, ca și de aspectul fizic, mai mult de nemțoaică decît de italiancă. Îmi era destul de clar încă de pe atunci că obiectivul pe care trebuia să-l ating era „sinceritatea” în interpretare. Poate n-aș fi reușit însă niciodată pe această cale dacă n-aș fi fost urmărită și încurajată în timpul studiilor de la academie de un profesor de excepție, Sergio Tofano. El a fost pentru mine un mare maestru, cel care a descoperit înclinația mea spre comic, în timp ce eu credeam că pot juca doar roluri dramatice. Este important, și am înțeles acest lucru mai tîrziu, să faci lumea să ridă. Și nu e deloc ușor!

— Cum vedeți cariera de actor, azi?

— Cariera de actor, cel puțin aici la noi, este extrem de dificilă și dacă nu există o vocație sigură în această direcție, mai bine să te lași păgubas. Dificultățile sînt cotidiene și de toate tipurile. În plus, în comparație cu situația de acum două decenii, în prezent s-au complicat și posibilitățile de a găsi de lucru. Astăzi cine a terminat academia în condiții bune poate într-un fel sau altul să se angajeze în dublaj, în teatru, la diferite societăți de televiziune statale sau private, în cinematografie. Problema cea mai serioasă care există la noi este aceea că lumea spectacolului este divizată în foarte multe compartimente închise. Lipsește aproape în totalitate mobilitatea: actorii de teatru nu trec aproape niciodată la film și invers, cei de la dublaj fac doar acest lucru, actorii care interpretează scenariile de televiziune rămîn de regulă actori de televiziune, iar acest lucru, după părerea mea, este cu totul greșit.

— Sînteți și actriță de teatru și actriță de film. Ce diferență vedeți între cele două?

— Cinematografia, în special după perioada „neorealismului”, a urmărit



Vitti pe baricadele comediei alături de Alberto Sordi

„Toată viața am încercat
să-mi conving mama
că munca pe care am ales-o
reprezintă o meserie respectabilă”

să utilizeze chipuri „reale”, pentru care este nevoie de o interpretare simplă, fără nici un fel de creație. Altfel spus, de o interpretare în care actorul nu trebuie să se „simtă” actor în teatru, în schimb, actorul deformează cuvintele și gesturile sale pentru a se putea face simțite sau auzite pînă în ultimul rînd al galeriei. Actorul de teatru se „simte”, deoarece este

înclinat să „exagereze” în intonație, în mișcările corpului, în expresiile feței.

— De mai mult timp jucați doar roluri comice? De ce?

— Personal consider foarte important să pot face ambele lucruri, să fac atît filme dramatice cît și comice. Trebuie să remarc însă că eu nu sînt de

părere că filmele comice sînt mai puțin angajate sau au mai mică valoare în raport cu cele dramatice. Mai mult decît atît, sînt de părere că filmul comic este chiar mai dificil, presupune un efort mult mai mare și are o importanță extraordinară pentru un actor. Este de aceea nejust să fie considerat inferior.

— A fost dificil să fiți acceptată în această „nouă versiune” comică?

— Dacă mă iau după ceea ce se spune despre mine, sau cel puțin după ce se scrie, sînt singura actriță italiancă, singura femeia italiancă care nu este o „actriță caracteristică”, care nu creează stereotipuri comice. Realizez personaje autentice, din viața de toate zilele, femei adevărate. Doar că problemele sau episoadele din viața acestora sînt privite într-o formă comică, cu ironie, cu umor, cu ceva cu care se poate trata de fapt orice personaj, inclusiv dramatic. În realitate eu am interpretat aproape întotdeauna personaje dramatice, care dintr-un anumit punct de vedere sînt amuzante, deoarece mereu apare cîte ceva ridicol în existența sau în faptele lor. Din păcate, în scenaristica italiană filonul comic a fost destinat aproape în exclusivitate bărbaților.

— Dacă v-ar întreba cineva ce este o actriță, ce ați răspunde?

— O rotiță, poate cea mai mică, a

unui gigantic mecanism de interese economice, de cele mai multe ori imposibil de controlat. Și pentru ca să vedeți că am dreptate, o să vă dau un exemplu. Întotdeauna cer să văd înainte scenariile. Și totuși, deseori mă trezesc la sfîrșit în fața unui film complet diferit de acela pe care am acceptat să-l interpretez inițial. Mi s-a întîmplat nu o dată acest lucru. Am deci putere de decizie asupra destinului meu de actriță doar la început, cînd accept un subiect, pentru că îl consider valid. Dar din acel moment nu mai pot controla nimic. Ar trebui, cred să fie descris o dată procesul stupefiant de transformare pe care îl înregistrează un scenariu în filmare. Crezi că faci un film, iar la sfîrșit constăți că ai interpretat un altul!

— Ce înseamnă, pentru dumneavoastră, a juca?

— A înveseli lumea. După părerea mea, spectacolul, dacă nu este popular, nu e spectacol.

— Se vorbește foarte mult despre profesionalism în munca actorului. Ce spuneți?

— Cred că are o mare importanță fiind vorba de un complex de lucruri. În primul rînd e nevoie de a cunoaște bine propria meserie. În al doilea rînd trebuie să te respecti pe tine și să

respecti munca pe care o desfășori. Profesionalism înseamnă și un sistem de viață. În antichitate — se știe — actorul era aruncat în afara zidurilor cetății și nu putea să fie nici martor la tribunal. Eu însămi toată viața am încercat să-mi conving mama — și poate acum am reușit — că munca pe care am ales-o reprezintă o meserie „respectabilă”. Într-un cuvînt, mai mult ca în alte domenii, pentru a putea impune respect în munca de actor trebuie să se demonstreze, zi de zi, seriozitate și rigurozitate.

— Dumneavoastră ați fost o înțregă perioadă de timp protagonista filmelor lui Antonioni. Sînteți de părere că filonul cinematografic impus de marele regizor este depășit?

— Dimpotrivă. Eu aș începe chiar mîine să fac un film cu Antonioni și aceasta pentru că îl consider foarte actual. Filmele sale au fost încă de la început filme de anticipație. *Aventura* rămîne și azi un film de o nouitate și o actualitate incredibilă. Și la fel și *Noaptea, Eclipsa și Desertul roșu*. Cred în valoarea pe care o reprezintă Antonioni și sînt sigură că mai are încă multe de spus. În ce mă privește, sper să pot face din nou un film cu el.

— Care din filmele pe care le-ați interpretat pînă acum este cel pe care-l considerați cel mai mult ca fiind al dumneavoastră?

— Eu nu cred să fi interpretat încă filmul meu.

— Într-o convorbire cu un ziarist italian ați declarat că interviurile sînt asemănătoare coridorelor și că dumneavoastră vă simțiți practic în postura taurului în timp ce ziaristul se află în rolul toreadorului.

— E adevărat, cred că interviul este întotdeauna o luptă, o confruntare cu o persoană. Pentru că e dificil ca o persoană să se prezinte nepregătită, tot așa cum este aproape imposibil ca ziaristul să nu vină cu o opinie preconcepțuită. Întotdeauna are deja o idee iar această idee nu coincide mereu cu realitatea.

— Și acum ați participat la ... o coridă?

— Nu. De data asta nu.

...Și spunînd aceasta Monica se ridică de pe scaun și caută într-un sertar fotografiile de pe vremea copilăriei. Le găsește și se întoarce cu două din ele. În prima regăsești imaginea ei cînd avea 12 ani. Bine pleptănată, cu o figură serioasă care pozează în fața aparatului de fotografiat. Doi ochi mari, triști. Cea de a doua o arată cînd era de numai cinci ani. Cu pantaloni scurți și cu o bluză de plajă în dungii. Nu privește la obiectiv dar se vede cu ușurință că este lipsită de orice griji. Ochiul trădează veselie, sînt plini de viață și de curiozitate.

„Vedeți, îmi spune privind fotografiile — eram predestinată să devin actriță!”

Radu BOGDAN

Un film
pentru toate
cinematecele:
Eclipsa
lui Antonioni



Tinere vedete în floare

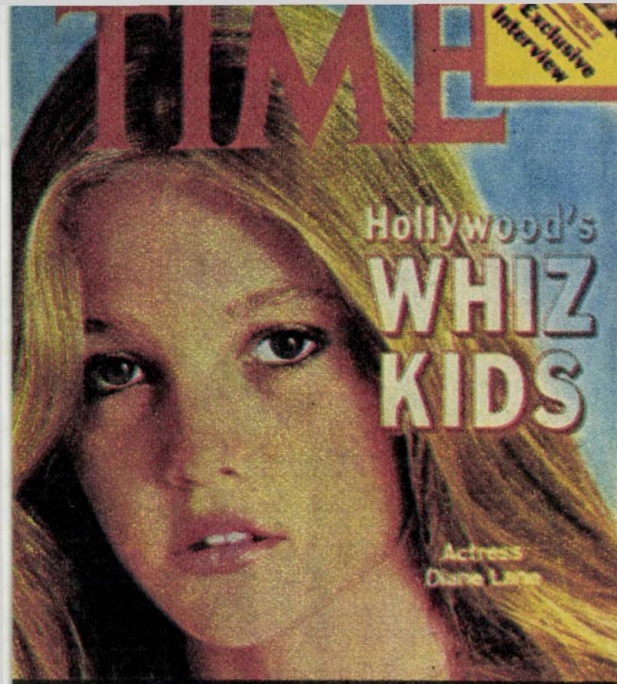
Tatum O'Neal
și al ei
Vis de glorie

„Tinere fete în floare”... S-ar putea găsi cuvinte mai potrivite decât celebra sintagmă proustiană pentru un portret-robot comun al pleiadelor de actrițe abia trecute de pragul adolescenței, al căror talent și a căror prezență plină de grație fac ca într-o cinematografie atât de bîntuită de obsesiile violenței și erotismului, de spaimele unei lumi a supranaturalului și a tenebrei, cum este cinematografia americană, să se simtă, timid și binefăcător, adierea proaspătă a unor flori de cîmp? Toate, sau aproape toate, au debutat pe ecran la o vîrstă cînd colegele lor de generație nu părăsiseră încă (sau abia părăsiseră) jocul cu păpușile.

Tatum O'Neal, care are astăzi 19 ani, a devenit un nume cunoscut cînefiliilor de pretutindeni cînd nu împlinise încă 10, apărînd, alături de tatăl ei, Ryan O'Neal (cine nu și-l amintește pe îndrăgostitul din *Love Story*?), în filmul de mare succes *Paper Moon* (*Luna de hirtie*), în rolul unei fete a nimănui, un copil al străzii, pe care viața l-a învățat multe, transformîndu-l de timpuriu într-un adult. Mariel Hemingway, nepoata vestitului romancier, avea 13 ani cînd numele său

Au debutat
pe ecran
cînd
colegele lor
de generație
se mai jucau
cu păpușile.
Astăzi
sînt
actrițe-vedete

a figurat pentru prima oară — împreună cu cel al surorii sale mai mari, Margaux Hemingway — pe genericul unei pelicule mai puțin reușite, cel drept, *Lipstick* (*Roșu de buze*); opt ani mai tîrziu, adică în prezent, a devenit ea însăși o celebritate, pentru spontaneitatea pe care a izbutit să o aducă tuturor partiturilor încredințate. La 20 de ani, Jodie Foster se poate lăuda cu o carieră filmică care se întinde pe o perioadă reprezentînd aproape jumătate din vîrsta ei actuală. Diane Lane, care, la 13 ani, în filmul ei de debut *Mica romanță* nu s-a simțit deloc intimidată să-l albea ca partener (alături de-un băiețas de vîrsta ei, Thelo Bernard) pe un „veteran” de asemenea calibru cum este Laurence Olivier și care a avut privilegiul extrem de rar chiar pentru un actor cu vechi state de serviciu de a-și vedea chipul pe coperta revistei „Time”, este astăzi, după trecerea a numai cinci ani, un nume larg întîlnit. Cea mai cunoscută, mai populară și, într-un fel, mai controversată se dovedește însă a fi Brooke Shields, care la cei 18 ani împliniți (debutul și l-a făcut cu nouă ani în urmă în *Alice*, *Sweet Alice*), este considerată a fi un



Cînd abia implinise 14 ani, Diana Lane a avut privilegiul, extrem de rar chiar pentru o vedetă consacrată, de a-și vedea chipul figurînd pe coperta revistei „Time”. Fetița din *Mica română* este astăzi unul din cele mai promițătoare talente ale noii generații.

adevărat „monstru sacru”, ultimul mare mit al Hollywood-ului. În fine, cea mai „vîrstnică” dintre aceste tinere în floare, Linda Manz (22 de ani) și, în același timp, cea mai copilăroasă ca înfățișare, a făcut, la rîndul ei, cunoștință cu camerele de luat vederi la 15 ani, în filmul de o rară poezie *Days Of Heaven* (Zile de vis), pentru ca actualmente să fie ceea ce în limbajul colorat al lumii studiourilor se numește „an old pro”, o profesionistă încercată, a cărei experiență include și pelicule destinate special televiziunii.

Cu alte cuvinte, deși atât de tinere, fiecare din aceste actrițe are în urma ei o carieră destul de îndelungată, o filmografie destul de bogată. Generația actrițelor-copii de la mijlocul anilor '70 s-a dovedit, așadar, mai norocoasă și mai

înezestrată decît generațiile anterioare în ceea ce privește schimbarea „din mers” a stilului, a manierei de joc odată trecut pragul copilăriei și adolescenței — moment într-adevăr deosebit de critic. Să ne amintim, de pildă, că deși Shirley Temple a mai rămas în continuare un număr de ani pe platouri, după ce vîrsta nu-i mai permitea să interpreteze roluri de copii, nu a mai reușit nici pe departe să aibă succesul, „priza” de odinioară (au existat, firește, și excepții strălucite de la regulă, cum a fost cazul cu Judy Garland).

Sigur, trebuie avute aici în vedere, capacitatea de readaptare, calitățile personale. Dar mai intervine un aspect care trebuie neapărat luat în seamă. Spre deosebire de ceea ce se întîmpla în trecut, nu li s-a cerut acestor actrițe, în anii lor de început în fața aparatelor de filmat, doar să cînte, să danseze și să-și arate gropițele în „basmelor moderne” (gen *Heidi*), cu alte cuvinte „să facă frumos”, ci au fost puse în situația de a juca rolul unor copii reali, dintr-o lume reală. Cu îndelungata sa experiență în a lucra cu copiii-actori, François Truffaut consideră că, perpetuînd o imagine falsă a copilăriei, „basmelor moderne” au totodată o influență negativă asupra micilor interpreți, în sensul că îi proiectează într-un spațiu imaginar, într-o lume imaginată. Și Truffaut știe ce spune, dacă ținem cont că el a reușit performanța unică de a-l conduce — cu depin succes — etapă cu etapă de la vîrsta adolescenței (*Cele 400 de lovituri*) la cea a maturității pe interpretul său favorit Jean-Pierre Léaud, tocmai pentru că a   ni  t  r cu hot  r  re, de la început, vechile cli  se asupra copilăriei, adu-

c  nd în prim-plan realitatea a  a cum este.

Linda Manz: „Mesia de actri   te face să te sim  i alt om”

„Nu a trebuit să mă prefac. Nici nu aveam de ce. De c  nd mă știu, am trăit cu palma zilei de m  ine în suflet.   i c  nd mi s-a cerut să joc un asemenea rol, totul a venit de la sine”, declară cu o surprinzătoare maturitate în g  ndire Linda Manz. Copil al unei femei cu ziuă, a fost obi  nuit   de la cea mai fragedă v  rst   cu o viață pl  n   de lipsuri   i cu at  t mai firesc să identificat cu rolul   credin  at în *Zile de vis*, operă cinematografică din cele mai remarcabile, care reconstituie odiseea muncitorilor agricoli americani de la începutul secolului, ve  nic pe drumuri, în căutare de lucru; aceste peregrinări sînt însă inv  luite într-o splendidă   es  tur   de imagini, ceea ce dă filmului o vrajă a sa aparte. Rolul   credin  at era secundar (  n filmul lui Terrence Malick apar vedete consacrate, cum ar fi Richard Gere, ori Brooke Adams), dar naturale  ea extraordinară a micu  ei actrițe a făcut ca ea să devina adevărată vedetă.

Cu fa  a ei p  struiat  , brăzdată de linia, încă vizibilă, a unei lungi cicatrice, Linda, fără a fi lipsită de un farmec al ei propriu, este —   n acest film — exact opusul imaginii tip a copiilor-actori de odinioară.   ntre timp, ajuns   azi o t  n  r   pl  n   de vitalitate, a turnat alte c  teva pelicule, între care *The Wanderers* (*Vagabonzii*), despre tinerii fără c  p  tli, în genul „  ngerilor cu fe   murdare” din anul '30,   i *Orphan Train* (*Trenul orfanilor*) — titlu care nu mai necesită explica  ii — aceasta din urmă destinată televiziunii.

Mesia de actri     i place. „Te face să te sim  i alt om, spune ea. Înainte parcă nu eram o fiin   vie, parcă nu trăiam”. Poate o a  teapt   în continuare o carieră frumous  , poate nu. Cine   tie? Experien  a ei de via   este însă o cheaz  le că va   ti să la ple  ti totul de la capăt, dacă va fi nevoie.

Tatum O'Neal: A fi cit mai departe de turnul de celoid

Soarta a fost încă de la început, mult mai darnică cu Tatum O'Neal, în compara  ie cu Linda. S-a bucurat de o copilărie lipsită de griji şi, mai ales, a avut norocul unui tată actor de film consacrat, care i-a îndrumat îndeaproape primii pa  i în at  t de timpurie-l carieră cinematografică — ceea ce, să recunoa  tem, nu este pu  in lucru. Dacă a reușit să dea via   cu o uimitoare u  urin   în primul ei film, rolului unui copil de prapas, al unei pu  toace năzdrăvane, dintr-un mediu pe care nu a avut cum să-l cunoa  c   direct (a  a cum a fost cazul cu Linda), în bună parte este meritul deopotrivă al regizorului Peter Bogda-

Un bebi-star descoperind un extraterestru (Henry Thomas   n *E.T.*)

